



LUTTES EN ITALIE du GROUPE DZIGA VERTOV :
DE LA PHILOSOPHIE A LA POLITIQUE

RAPHAËL JAUDON



Sous la direction de Luc Vancheri

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION : FIN DE CINÉMA.....</u>	3
<u>PARTIE I : NATURE ET PROBLÈMES DE L'ADAPTATION</u>	
<u>PHILOSOPHIQUE.....</u>	11
A. Aperçu historique et critique.....	11
B. La question de la dialectique.....	16
C. La tâche de l'esthétique.....	21
<u>PARTIE II : PRÉSENCE EFFECTIVE DU MARXISME DANS L'ŒUVRE DU</u>	
<u>GRUPE DZIGA VERTOV.....</u>	27
A. Réécrire le texte.....	27
1. La lutte par le langage.....	27
2. La voix du philosophe.....	33
B. Sur le concept d'idéologie.....	37
C. Adaptation et métaphore.....	43
1. Marx et la dette du marxisme.....	43
2. Les limites de la traduction.....	46
<u>PARTIE III : LA PHILOSOPHIE COMME PARADIGME.....</u>	50
A. Juste une image ?.....	50
1. Le cinéma face au vrai.....	50
2. Du film comme démonstration.....	53
B. L'hypothèse systémique.....	57
1. Renversement et rupture.....	57
2. De la structure au système.....	60
C. Le système esthétique de Luttès en Italie.....	63
1. Système et symboles.....	63
2. Le pensable comme image du visible.....	67
<u>CONCLUSION : POUR UNE POLITIQUE DE L'ART.....</u>	71
<u>BIBLIOGRAPHIE.....</u>	78

INTRODUCTION : FIN DE CINÉMA

Octobre 1967. A la fin du dernier jour de tournage de *Week-end* (1967), Jean-Luc Godard réunit dans son appartement les techniciens de son équipe rapprochée, avec lesquels il a tourné la plupart de ses œuvres : le chef opérateur Raoul Coutard, la scripte Suzanne Schiffman et la monteuse Agnès Guillemot. Il leur conseille alors de chercher du travail ailleurs, ajoutant que pour sa part il désire « arrêter pendant quelques temps de faire du cinéma »¹. Alors que le carton final du film titrait « Fin de cinéma », le message semble être clair : Godard rompt officiellement avec le cinéma d'auteur, avec la Nouvelle Vague, avec les films de la grande distribution, bref avec cette culture petite-bourgeoise à laquelle il s'en veut d'appartenir.

Indéniablement, il y a dans cette rupture avec le cinéma une théâtralité qui en fait un des événements les plus marquants de la carrière du cinéaste. Ce n'est pas un hasard si toutes les biographies de « JLG » font terminer la première période de sa carrière à ce film. Que cette conférence de presse privée relève de la mise en scène, il ne faut pas en douter. Pourtant, le fait que cette mise en scène soit devenue la légende qu'elle est aujourd'hui ne peut être tout à fait indigne d'intérêt. Pourquoi est-ce important pour nous de savoir qu'aujourd'hui cette rupture a acquis un statut quasi-mythique auprès des cinéphiles ? Pour la simple raison qu'au-delà de la fascination légitime du public pour les excentricités et provocations des cinéastes, c'est toujours un événement majeur qui se joue au cinéma autour de la figure de Jean-Luc Godard. Par sa façon d'être toujours présent en première ligne, de se positionner à l'avant-garde, il y a chez cet artiste une manière d'être perpétuellement au centre des enjeux cinématographiques de son temps. Entendre Godard, et pas un autre, déclarer une « fin de cinéma », voilà qui ne peut laisser aucun cinéphile insensible. Et pourtant, cette fin est toute relative puisque si l'on compte *Le gai savoir* (1968-1969), Godard tournera dix films en cinq ans entre le début de l'année 1968 et la fin de l'année 1972, pour ce qui sera l'une des périodes les plus prolifiques de sa carrière. Ce n'est donc pas tant la fin *du* cinéma que la fin de *ce* cinéma.

Et la fin de ce cinéma, c'est nécessairement le début d'un autre. Un autre cinéma qui nécessitera d'abandonner la vie d'avant pour se faire baptiser à nouveau : comme bien d'autres

¹ Richard Brody, *Jean-Luc Godard, tout est cinéma* (2008), trad. Jean-Charles Provost, Paris, Presse de la Cité, 2010, p.379

militants après Mai 68, Godard noie son nom et se fond dans l'anonymat du collectif. Il forme alors ce qui s'appellera plus tard le groupe Dziga Vertov. Dans les faits, le groupe naît à l'automne 1968 au moment de la rencontre de Godard avec l'étudiant maoïste Jean-Henri Roger, alors membre du comité de rédaction de la revue d'extrême-gauche *Action*². Toutefois, la première mention officielle de ce nom apparaît seulement fin 1969, dans le numéro 5 de la revue *Cinéthique*, à l'occasion d'un manifeste intitulé « Premiers "sons anglais" ». Ce manifeste paraît à l'occasion de leur premier film *British Sounds*, un film en anglais sur les conditions de travail dans les usines automobiles britanniques. L'auteur signe alors : « pour le groupe Dziga Vertov : Jean-Luc Godard »³. Il parle alors au nom de ses collaborateurs, qui ne viennent pas du cinéma mais sont au départ des militants de l'UJCM (Union des Jeunes Communistes Marxistes-Léninistes). Le collectif est alors composé de Jean-Pierre Gorin, Gérard Martin, Nathalie Billard et Armand Marco : le nombre de membres a pu varier, mais de façon générale le premier cité sera, avec Godard, le principal moteur du groupe. Godard le confirme dans une interview de décembre 1970 pour *Cinéma 70*⁴. A la question de Marcel Martin, « Quand et comment a été constitué le Groupe Dziga Vertov ? », le cinéaste répond :

« Après Mai, j'ai rencontré un garçon, militant des JCML, Jean-Pierre Gorin : c'était la rencontre de deux personnes, l'une venant du cinéma normal, l'autre un militant qui avait décidé que faire du cinéma était une des tâches politiques à la fois pour théoriser Mai et repasser à la pratique, tandis que moi je voulais me lier à quelqu'un qui ne venait pas du cinéma. Bref, l'un désirant faire du cinéma, l'autre désirant le quitter, c'était essayer de construire une nouvelle unité faite de deux contraires, selon le concept marxiste, et donc essayer de constituer une nouvelle cellule qui ne fasse pas du cinéma politique mais qui essaie de faire politiquement du cinéma politique, ce qui était assez différent de ce que faisaient les autres cinéastes militants. »

Dans cette déclaration, tout le projet du groupe Dziga Vertov semble déjà présent comme programme. « Faire *politiquement* des films » est un *leitmotiv* que l'on retrouvera souvent dans le discours de Godard, notamment dans son fameux texte « Que faire ? »⁵, nommé ainsi d'après le traité politique de Lénine. Toute la charge théorique est portée, évidemment, par le « politiquement ». Rappelons d'ailleurs que dans l'essai du même nom, Lénine défendait lui aussi l'intérêt de la théorie *en soutien de la pratique politique*⁶. On comprend l'idée : il ne suffit pas de prôner l'égalité des hommes ou la révolte contre les classes dominantes, mais il faut adapter la réalisation elle-même à cette politique. La question est justement de savoir comment. Mais faire

2 Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010, p.445

3 Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p.338

4 *Ibid.*, p.342

5 Jean-Luc Godard, « Que faire ? », 1970, texte manuscrit, p.1

6 C'est ainsi que l'on peut comprendre sa fameuse phrase, connue de tous les militants marxistes-léninistes : « Sans théorie, pas de mouvement révolutionnaire. »

Lénine, *Que faire ?*, dans *Œuvres*, t. V (mai 1901-fév. 1902), Paris, Ed. Sociales, 1965, pp.303-304

politiquement des films, cela suppose d'abord d'étudier la théorie politique elle-même. Et c'est ici que la citation de Godard devient intéressante, puisque l'on remarque qu'au moment de décrire le groupe Dziga Vertov il ramène spontanément son collectif à la théorie *marxiste*. De la même manière, dans « Premiers "sons anglais" », Godard lançait une formule significative de son projet : « un film politique doit découvrir ce qu'il a inventé »⁷. Et le réalisateur affirmait tenir cette idée de la pensée de Louis Althusser, un philosophe marxiste très influent dans les années 1960 et 1970. Si Godard fait table rase du cinéma, c'est donc pour se reporter sur la philosophie et la politique : la « fin de cinéma », c'est tout simplement le début d'un cinéma qui ne prenne pas sa source en lui-même, mais accepte l'étranger. Et pour le groupe Dziga Vertov, l'étranger à intégrer au cinéma, c'est le marxisme, dans son aspect à la fois politique et philosophique.

Cette question du marxisme sera centrale pour le groupe Dziga Vertov, tout simplement car c'est la seule raison d'être de ce collectif : « théoriser Mai et repasser à la pratique ». Théoriser Mai *pour* repasser à la pratique. Le projet est avant tout un projet théorique, une volonté de penser l'avenir du cinéma tout entier dans le contexte nouveau de l'ère d'après 68. Et devant la multiplicité des formes qu'a connues la révolte, Godard ressent la nécessité d'un travail *théorique*, seul capable d'unifier ces tentatives autour de grands principes. Mais un travail théorique qui devra se faire au cinéma, c'est-à-dire dans le cinéma et par le cinéma⁸.

Attention tout de même : lorsque Godard et ses compagnons militants parlent de théorie et de pratique, il faut y entendre un sens bien particulier. Car la tradition marxiste-léniniste a donné une définition bien précise de ces termes. Prenons par exemple cette explication inspirée des thèses économiques de Marx, donnée par Althusser en préambule à son article sur la dialectique⁹ :

« Par *pratique* en général nous entendrons tout processus de *transformation* d'une matière première donnée déterminée, en un *produit* déterminé, transformation effectuée par un travail humain déterminé, utilisant des moyens (de "production") déterminés. Dans toute pratique ainsi conçue, le moment (ou l'élément) *déterminant* du processus n'est ni la matière première, ni le produit, mais la pratique au sens étroit : le moment du *travail de transformation* lui-même, qui met en œuvre, dans une structure spécifique, des hommes, des moyens et une méthode technique d'utilisation des moyens. »

7 Alain Bergala, *op. cit.*, p.338

8 Cette conception de la théorie comme pratique interne aux œuvres, aux films, est ce qui distingue Godard de l'un de ses grands contemporains, Pier Paolo Pasolini. Si on a souvent comparé leur prétention à penser théoriquement le cinéma, le cinéaste italien n'a pourtant jamais intégré directement ce travail à ses œuvres. Celles-ci sont empruntées de théorie, mais pas à proprement parler théorique, c'est pourquoi Pasolini accompagnait ses films de *textes* philosophiques ou sémiologiques susceptibles de clarifier son travail. Une célèbre controverse opposera les deux cinéastes, Godard reprochant à son adversaire de chercher la légitimation du cinéma hors de lui-même, alors que « pour apprendre il faut rester dans le cinéma ».

Voir Matthieu Orléan, « La résistance au texte : Pasolini vs. Godard », dans Antoine de Baecque (dir.), *Cinéma 68* (1998), Paris, Cahiers du cinéma, 2008, pp.246-249

9 Louis Althusser, « Sur la dialectique matérialiste (De l'inégalité des origines) », dans *pour Marx*, Paris, La Découverte/Poche, 1996, coll. « Sciences humaines et sociales », p.167

Pour Althusser, il y a donc une pratique de la production, mais aussi une pratique politique, qui transforme les rapports sociaux existants. Et l'idéologie elle-même est une pratique, qui cherche à transformer un objet spécifique : la conscience des hommes. Enfin, cela peut sembler paradoxal mais il existe même une *pratique théorique*, comme nous l'apprend cette seconde définition¹⁰ :

« Par théorie, nous entendons donc, à cet égard, une *forme spécifique de la pratique*, appartenant elle aussi à l'unité complexe de la "pratique sociale" d'une société humaine déterminée. La pratique théorique rentre sous la définition générale de la pratique. Elle travaille sur une matière première (des représentations, concepts, faits) qui lui est donnée par d'autres pratiques, soit "empiriques", soit "techniques", soit "idéologiques". Dans sa forme la plus générale, la pratique théorique ne comprend pas seulement la pratique théorique *scientifique*, mais également la pratique théorique préscientifique, c'est-à-dire "idéologique" (les formes de "connaissance" constituant la préhistoire d'une science et leurs "philosophies"). »

L'opposition théorie/pratique tend à se résoudre lorsque l'on envisage ainsi la théorie comme une forme particulière de la pratique. De cette façon, la différence majeure concerne le type d'objets que transforme la pratique théorique. Il y a donc chez Althusser une volonté de réduire l'écart entre la théorie et la pratique telles que les envisage la philosophie classique : plutôt que de concevoir une différence de nature entre deux domaines inconciliables, essentiellement opposés, le marxisme-léninisme et l'althussérisme pensent ce couple comme deux branches d'une même *pratique*, c'est-à-dire d'un même processus de transformation d'un objet donné, ce processus étant susceptible de prendre pour objet des matières premières tangibles ou non. La question du seuil ne concerne donc plus l'opposition entre pratique et théorie, mais entre une théorie scientifique et une théorie « préscientifique », ce qui dans la terminologie d'Althusser est l'équivalent de « idéologique ». En effet, si la notion de pratique théorique peut sembler large, le philosophe y ajoutera ensuite celle de « théorie », entre guillemets dans son texte, concept qui désigne « le *système théorique* déterminé d'une science réelle »¹¹, par opposition à sa préhistoire encore idéologique.

Lorsque l'on s'intéresse au travail de Godard et Gorin, il est indispensable de garder à l'esprit l'emploi qu'ils font, à la suite d'Althusser, de ces concepts de théorie et de pratique. Car cet emploi n'est pas neutre : comme on vient de le voir, il est largement déterminé par l'interprétation qu'a donné la théorie marxiste de ces notions apparemment basiques. Et par la suite je reviendrai en détails sur ce qu'impliquent exactement les concepts de *science* et de *système* théorique dans une telle conception. Du moins les films du groupe Dziga Vertov sont-ils tous, en un sens, ce que l'on pourrait appeler des *films théoriques*. Mais faute de pouvoir caractériser les implications réelles de ce terme pour le moment, considérons simplement dans un premier temps la définition négative qu'en donne Philippe Garrel : faire des « *films théoriques* », c'est d'abord refuser de faire du

10 *Ibid.*, p.168

11 *Ibid.*, p.169

« spectaculaire », refuser de jouer le jeu du régime en place tout en croyant filmer les révoltes et les barricades, refuser de mettre en veille la conscience du spectateur lorsqu'on lui montre une œuvre, refuser de « faire des films pour que les gens ensuite se défoulent sur l'image », refuser « que le cinéma soit l'endroit où le spectateur trouve sa part de plaisir »¹².

Cela étant admis, je me propose dans cette étude de rechercher ce que pourrait être une définition positive de ce cinéma théorique. Car tous les films du groupe Dziga Vertov ont, d'une façon ou d'une autre, des enjeux théoriques. A différents degrés, bien sûr, mais tous participent de ce même programme, que j'ai déjà cité plus haut : théoriser Mai, et bien entendu *faire politiquement du cinéma politique*. Ainsi, on compte neuf films à l'actif du groupe Dziga Vertov, même si les auteurs réels sont en général Godard et Gorin¹³ :

- *Un film comme les autres* (1968) : également connu sous le nom *Le joli mois de mai*, il est réalisé par Jean-Luc Godard, mais sera revendiqué *a posteriori* par le groupe Dziga Vertov, conscient que le nom de Godard est trop associé au cinéma d'auteur traditionnel et empêche les militants de se saisir des propos du film. Il montre d'un côté des étudiants et des ouvriers discutant de Mai 68 sur un terrain vague, et de l'autre des images d'archive tournées pendant les événements de Mai, le tout dans une construction en montage parallèle.
- *British Sounds* (1969) : réalisé par Jean-Luc Godard et Jean-Henri Roger, il est la première œuvre de ce qui ne s'appelle pas encore le groupe Dziga Vertov. Dans *British Sounds*, les réalisateurs ont tourné dans une usine automobile britannique, pour y dénoncer les conditions de travail et inciter les ouvriers à la révolte au nom d'une phrase de Marx, citée en ouverture : « En un mot, la bourgeoisie crée un monde à son image. Camarades, nous devons détruire cette image ! » (00'32")¹⁴. Ce film a été financé par la *London Weekend Television*, qui n'en a finalement passé que quelques extraits au moment prévu pour sa diffusion, le 2 janvier 1970.
- *Pravda* (1969) : réalisé par le groupe Dziga Vertov, les vrais metteurs en scène sont en réalité Jean-Luc Godard, Jean-Henri Roger et Paul Bourron. Pour ce film, les trois hommes ont tourné en Tchécoslovaquie, un pays socialiste mais coupable selon eux de révisionnisme. Leur analyse marxiste-léniniste se propose d'aider les images tchèques à devenir justes, avec

12 Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette, « Cerclé sous vide. Entretien avec Philippe Garrel », *Cahiers du cinéma*, n°204, sept. 1968, p.54

13 Concernant les dates de tournage, de diffusion et les informations d'ordre historique sur les films, les sources sont diverses, mais se résument principalement à deux.
Antoine de Baecque, *Godard : biographie, op. cit.*, pp.443-516
<http://www.imdb.fr> (consulté le mardi 22 mai 2012)

14 Tous les minutages cités dans ce mémoire sont ceux de la réédition Gaumont/Intermedio des films du groupe Dziga Vertov. Cette réédition regroupe tous les films du groupe dans un coffret à destination du marché espagnol, intitulé *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov (1968-1974)*.

l'aide du commentaire sonore.

- *Vent d'Est* (1969-1970) : réalisé par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin pour le groupe Dziga Vertov, *Vent d'Est* est également écrit en collaboration avec Daniel Cohn-Bendit. Le film met en scène le tournage d'un western, qu'interrompt une grève des acteurs et des techniciens : une façon pour le groupe de jouer avec les codes du cinéma hollywoodien tout en réalisant un film d'extrême-gauche. Comme pour le film suivant *Luttes en Italie*, Jean-Pierre Gorin signe le commentaire ouvertement maoïste de la voix over. Ce film est l'occasion d'une réflexion sur les mensonges de l'image, sur la notion trompeuse de représentation et sur les façons de fonder un cinéma politique délivré de l'influence de la bourgeoisie.
- *Luttes en Italie* (1970) : initialement commandé fin 1969 par le service public de radio-télévision italien (la RAI, ou *Radiotelevisione Italiana*), ce film est essentiellement l'œuvre de Jean-Pierre Gorin, assisté par Jean-Luc Godard. Ils analysent les actes quotidiens d'une militante italienne fictive, pour dénoncer les mystifications bourgeoises qui prennent place même chez les personnes qui se croient révolutionnaires.
- *Jusqu'à la victoire* (1970) : pour ce film, le collectif se rend au Moyen-Orient pour filmer des images de la lutte palestinienne contre l'impérialisme d'Israël. Encore une fois, ce sont Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin qui assument dans les faits la tâche de la réalisation. Toutefois, le film restera pendant plusieurs années dans un état inachevé : réalisant que la plupart des intervenants filmés étaient morts, Godard n'a jamais trouvé une formule efficace pour monter le film¹⁵. Ce n'est qu'en 1974 qu'il reprendra le projet avec l'aide de sa compagne Anne-Marie Miéville, tournant de nouvelles images pour les intégrer au film. Celui-ci sera renommé *Ici et ailleurs*, et sortira en France en septembre 1976.
- *Vladimir et Rosa* (1971) : dernier film officiellement réalisé par le collectif, il est aussi celui où Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin laissent le plus de place à leurs collaborateurs. Ils y mettent en scène de façon burlesque l'appareil judiciaire et ses liens avec la bourgeoisie. Ils s'inspirent pour cela du procès des « 8 de Chicago », huit jeunes activistes américains d'extrême-gauche suspectés entre 1968 et 1969 d'avoir provoqué une émeute lors d'une convention démocrate. Cependant, même si son analyse critique est réelle, *Vladimir et Rosa* est le seul film ouvertement humoristique du groupe Dziga Vertov.
- *Tout va bien* (1972) : ce film ne sort pas sous l'étiquette « groupe Dziga Vertov », mais se présente comme une co-réalisation de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin. Il marque le

15 Voir Serge Daney, « Avertissement sur *Ici et ailleurs* », 1977, texte rédigé pour la « Semaine des *Cahiers du cinéma* », en novembre 1977, à New York

retour des cinéastes au cinéma grand public puisque *Tout va bien* est pris en charge en France par la compagnie Gaumont, qui lui permet de bénéficier d'une large diffusion. Le film met en scène un couple (Jane Fonda et Yves Montand) qui, alors qu'ils réalisaient un reportage dans une usine, se retrouvent séquestrés par les ouvriers en grève.

- *Letter to Jane* (1972) : Ce moyen-métrage est réalisé par Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin en complément du film *Tout va bien*. Ils y analysent une photo de Jane Fonda parue dans le journal *L'Express* début août 1972, photographie qui montre l'actrice engagée dans un projet humanitaire au Viêt Nam. Le commentaire est en anglais, mais paraît en même temps dans sa version française sous forme d'un article dans *Tel quel*¹⁶. *Letter to Jane* est la dernière collaboration cinématographique de Godard et Gorin.

Même avec *Tout va bien*, Godard et Gorin ne se contentent pas d'un film de fiction traditionnel puisqu'ils lui ont ajouté avec *Letter to Jane* un développement critique. Le groupe Dziga Vertov n'a donc jamais abandonné son projet de faire de la théorie par le cinéma. Toutes leurs réalisations sont des films théoriques, et c'est ce qui confère sa cohérence à leur œuvre. Toutefois, si chacun de ces films tente à sa manière d'intégrer la théorie marxiste au cinéma, il en est un qui se confronte à ce problème de façon beaucoup plus frontale, beaucoup plus risquée, mais aussi beaucoup plus problématique. Ce film, à la fois exemplaire de la filmographie du groupe Dziga Vertov et singulier au sein de cet ensemble, est *Luttes en Italie*. Aux yeux de tous, y compris des rares spectateurs du film, il semble être le film le plus radical du collectif, le plus abrupt, mais en contrepartie aussi le plus révolutionnaire. « D'une certaine manière, sans doute un peu sèche et austère, c'est le film du groupe Dziga Vertov dans lequel le duo va le plus loin dans ce qu'il est possible d'enlever à l'écran du film classique et d'y insérer de grammaire révolutionnaire »¹⁷, dira Antoine de Baecque. En effet, là où leurs autres réalisations prônent une politique marxiste-léniniste, celui-ci tente de se confronter, du moins à première vue, à la *philosophie* de Marx.

Comme nous l'apprend le critique Jean-Paul Fargier¹⁸, *Luttes en Italie* est adapté d'un article d'Althusser intitulé « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat ». Gorin a eu accès à la première version du texte du philosophe, avant qu'il ne soit disponible pour le grand public. Et il est important de le mentionner puisque le film a été tourné courant 1969 alors que l'essai d'Althusser, écrit entre janvier et avril 1969, paraîtra seulement un an plus tard, dans la revue de philosophie *La Pensée*¹⁹. Gorin affirme même dans une interview qu'Althusser, convié à l'une des premières

16 Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel quel*, n°52, Hiver 1972, pp.74-90

17 Antoine de Baecque, *Godard : biographie, op. cit.*, p.465

18 Jean-Paul Fargier, « Ici et là-bas : entretien avec Jean-Pierre Gorin », *Cahiers du cinéma*, n°388, oct. 1986, p.37

19 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils idéologiques d'Etat », *La Pensée*, n°151, 1970, pp.3-38

projections du film, aurait « pleuré de joie en le voyant »²⁰. Or la philosophie est un objet surprenant pour le cinéma, elle est à la fois une forme marginale du film théorique – marginale car assez rare, comme nous allons le voir – et, si l'on veut, sa forme ultime, puisqu'il n'y a apparemment de discipline plus ouvertement théorique que la philosophie. Ainsi, la question de l'adaptation d'un texte philosophique me semble cristalliser parfaitement les enjeux de notre question. C'est pourquoi cette étude se concentrera exclusivement sur *Luttes en Italie* : je tenterai de donner par le biais de ce film un aperçu de tout le travail du groupe Dziga Vertov.

Ainsi, dans un première partie, je tenterai d'évaluer ce que peut devenir une thèse philosophique dès lors qu'elle se fait l'objet d'un film. Qu'il existe des correspondances à même de faire ce lien *a priori* impossible entre les concepts et les images, cela est imaginable. Mais leur nature exacte n'a jamais été réellement découverte par le cinéma, qui au cours de son histoire a très peu utilisé la philosophie. Il sera donc nécessaire d'envisager tous les liens possibles entre ces deux disciplines, afin de caractériser ensuite la situation théorique de *Luttes en Italie* vis-à-vis du texte qui l'a inspiré. Il s'agira également de confronter le groupe Dziga Vertov à ses grands prédécesseurs, essentiellement Eisenstein et Brecht. Une fois dressé cet aperçu, je m'attacherai à repérer les traces précises du matériau philosophique de départ dans *Luttes en Italie*. La clé de cette deuxième partie sera bien sûr la notion d'idéologie, centrale chez Althusser : nous aurons à nous demander ce qu'un tel concept peut devenir au cinéma. Mais surtout, il faudra se demander ce que signifie cette tentative à ce moment précis de l'histoire du cinéma, en quoi elle nous révèle quelque chose de l'état du cinéma tout entier à l'époque des expériences de Godard et Gorin. Ce sera l'objet de ma troisième partie. Car l'adaptation comporte toujours une part de transcription flottante, métaphorique, et dans tous les cas arbitraire. En revanche, s'il est une échelle à laquelle sa légitimité et sa méthode ne peuvent être remises en question, c'est le niveau proprement cinématographique. C'est pourquoi je chercherai les potentielles répercussions de cet essai d'adaptation, non seulement sur la philosophie, mais surtout sur le cinéma. Ce troisième mouvement nous invitera donc à abandonner le concept réducteur d'adaptation, pour nous demander en quoi la philosophie peut devenir une influence *théorique* pour le cinéma. Et je tenterai de démontrer qu'elle n'est pas seulement une inspiration pour le groupe Dziga Vertov, mais qu'elle joue pour eux un rôle de modèle théorique, qui leur permet d'envisager à la fois l'esthétique et la politique. Reste à savoir de quelle esthétique nous devons parler, et surtout de quelle politique.

20 Jean-Pierre Gorin, San Diego, 2 décembre 2008, cité dans Antoine de Baecque, *Godard : biographie, op. cit.*, p.465

PARTIE I : NATURE ET PROBLÈMES DE L'ADAPTATION

PHILOSOPHIQUE

A. Aperçu historique et critique

Dès lors que l'on pose la question de la philosophie au cinéma en termes d'adaptation, le risque théorique est grand. Car parler d'adaptation est en général réservé aux romans ou aux pièces de théâtre, en tous les cas à des textes littéraires. Ceux-ci semblent convenir naturellement à l'exercice, et il suffirait au cinéma de se plier à l'intrigue du livre en évitant les écarts pour pouvoir s'affirmer fidèle à l'original. Le cinéma a d'ailleurs adapté très vite une large part de la littérature disponible. Il n'y a rien d'étrange à cela : qu'il revendique ou non ses influences, aucun artiste ne crée à partir de sa seule conscience, il est nécessairement déterminé par les œuvres de ses prédécesseurs, qu'ils aient pratiqué le même art que lui ou un autre. « Le premier auteur, tout pur, n'existe pas »²¹. Et pourtant, dans sa quête de matériau et de sources d'inspiration, le cinéma n'a quasiment pas exploité la philosophie. Et du reste, la philosophie a mis très longtemps à s'intéresser à lui ; on se rappelle par exemple la réticence première de Bergson à considérer le récent cinématographe comme un art digne de ce nom.

Cause ou conséquence, le fait est que le lien théorique entre ces deux disciplines est peu clair. C'est la constatation à laquelle parvient Dominique Château²², qui précise que malgré l'essor de la « philosophie du cinéma », peu d'ouvrages actuels peuvent revendiquer une rigueur méthodologique suffisante. Tantôt il est question de transposer des concepts philosophiques au cinéma sur la base de leur parenté étymologique²³, tantôt de faire de la philosophie la formule interprétative de certains films. Cela peut être le cas de Jean-Pierre Zarader, lorsqu'il affirme n'avoir « eu le sentiment de trahir ni la dialectique platonicienne, ni les *Pensées* de Pascal, ni la *Logique* de Hegel en tentant de trouver en elles la clef de déchiffrement de telle ou telle œuvre

21 Dominique Château, *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010, p.188

22 *Ibid.*, p.3

23 Citons à titre d'exemple la migration problématique de la projection chez Stanley Cavell, qui fut parmi les premiers philosophes à s'intéresser au Septième Art. Reprendre au compte d'une ontologie du médium cinématographique le concept de projection, qui appartient chez lui à la philosophie morale, semble en définitive critiquable. Voir Stanley Cavell, *La Projection du monde* (1971) Paris, Belin, 1999

cinématographique »²⁴. Une méthode discutable puisqu'elle ne se pose pas la question de l'analyse, se contentant d'utiliser la philosophie comme un moyen pour saisir le sens d'un film. Or, si ne pas trahir le texte d'origine est une chose, c'est à peine un bon début ; il est beaucoup plus intéressant de se demander ce qu'il reste, précisément, de la philosophie dans ces films. Il me semble qu'en ne posant pas la question de l'éloignement historique et critique des œuvres, ou en considérant le lien entre philosophie et cinéma comme allant de soi, on ne peut que manquer quelque chose de l'enjeu d'une telle démarche. Cela revient à n'user du film que comme énigme abstraite susceptible de nous mener dans un second temps vers une discipline supérieurement rationnelle. Et donc à négliger le rôle des images.

Ainsi, nous pouvons caractériser un premier type de lien entre philosophie et cinéma, rapport que je nommerai hiérarchique : à l'image des adaptations de textes littéraires, le cinéma a pour fonction d'illustrer une théorie préexistante. Il vient après, mais pour servir le texte d'origine. Si tant est que l'on concède le statut de philosophe à Freud, c'est ainsi que l'on peut voir les innombrables films inspirés par la psychanalyse, notamment dans le cinéma américain : *La Maison du Dr Edwardes* d'Hitchcock, *La double énigme* de Siodmak, *Le Secret derrière la porte* de Lang, etc. De cette façon, en appliquant une discipline à l'autre, il est difficile de conserver leur spécificités respectives.

En vérité, il y a très peu de précédents connus pour une adaptation cinématographique d'un texte de philosophie. Dominique Château tente de les recenser, mais ne trouve que des projets avortés, tels que l'adaptation de *L'Esprit des lois* de Montesquieu par Jacques Feyder, ou encore celle du *Capital* de Marx par Eisenstein²⁵. Il oublie de mentionner – ou ignore – l'exemple de *Luttes en Italie* ; toutefois, ce maigre inventaire nous indique bien à quel désert nous avons affaire concernant notre question.

Je reviendrai plus tard sur le cas d'Eisenstein, qui est un peu particulier. Mais avant cela, j'aimerais m'attarder un instant sur le texte fameux d'Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », paru dans *L'Ecran français* le 30 mars 1948. On y lit que « l'expression de la pensée est le problème fondamental du cinéma »²⁶. Après avoir été tour à tour attraction foraine, divertissement populaire puis moyen d'archivage des images, le cinéma serait appelé, selon Astruc, à devenir l'égal des mots, puisqu'il serait lui-même un *langage*. Plus haut dans le texte²⁷, il écrit à propos du cinéma :

24 Jean-Pierre Zarader, *Philosophie et Cinéma*, Paris, Ellipses, 1997

25 Dominique Château, *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005, p.11

26 Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », repris dans *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo : écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992, p.326

27 *Ibid.*, p.325

« Aucun domaine ne doit lui être interdit. La méditation la plus dépouillée, un point de vue sur la condition humaine, la psychologie, la métaphysique, les idées, les passions sont très précisément de son ressort. Mieux, nous disons que ces idées et ces visions du monde sont telles qu'aujourd'hui le cinéma seul peut en rendre compte. »

Astruc poursuit avec son fameux exemple de Descartes, qui, s'il avait vécu à notre époque, se serait enfermé dans sa chambre pour filmer *Le Discours de la méthode* en 16mm. Cette idée n'est au fond qu'un exemple théorique, et sa proposition n'a jamais été réalisée. Il s'agit plutôt pour lui d'appeler de ses vœux un nouvel état du cinéma dans lequel la dimension de spectacle serait occultée par la démocratisation des caméras 16mm et la proclamation de chacun comme auteur. Ainsi on aurait non plus un seul art cinématographique mais « des cinémas » : la philosophie trouverait sa place en évinçant le cinéma tel qu'on le connaît. Ce que nous dit Astruc, c'est finalement qu'un cinéma philosophique est possible, mais qu'alors il ne faudra plus l'appeler cinéma. L'avant-garde du titre, ici, ne désigne donc plus la pointe d'un art, son sommet où l'expérimentation lui fait atteindre un point critique, mais un au-delà de ce point critique, où la définition même du cinéma est remise en question. Un cinéma proche de la philosophie ne pourrait donc qu'être un cinéma d'avant-garde, un cinéma expérimental.

Cet exemple donné par Astruc, s'il semble excessif sur ses recommandations, nous permet cependant d'envisager un nouveau rapport d'adaptation entre cinéma et philosophie. Dans son exemple, il ne faut pas considérer que les choses auraient pu être réellement autrement, et que Descartes *aurait pu* tourner *Le Discours de la méthode*. Je propose plutôt de voir cet exemple comme un rapprochement entre deux types d'écritures : ce qu'affirme Astruc, c'est qu'il serait possible d'écrire le *Discours* avec des images de cinéma tout aussi bien que l'a fait Descartes avec des mots. La théorie de la caméra-stylo déclare l'égalité entre le cinéma et les autres arts – parmi lesquels il place la philosophie – sur le plan des possibilités. Ramené à notre question de l'adaptation, le lien que décrit Astruc serait donc un rapport chronologique : le cinéma vient après la philosophie, pour exprimer les mêmes idées une seconde fois, *par ses propres moyens*.

La frontière identitaire du cinéma semble être en définitive assez mince. La philosophie agit alors nécessairement comme une force d'extraction, de déterritorialisation pour parler avec le vocabulaire deleuzien. Si le cinéma veut tendre vers elle, il doit se garder d'aller trop loin et d'oublier ses racines. Le risque, Gilles Deleuze lui-même l'exprime assez clairement, en conclusion de son diptyque sur le cinéma :

« Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils deviennent autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même Hawks qui ne voulait pas de

théories, même Godard quand il feint de les mépriser. Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma. Et pourtant ce sont les concepts du cinéma, non pas des théories sur le cinéma. »

Cette citation extraite de *L'image-temps*²⁸ a le mérite de poser le problème correctement : faire de la philosophie en dehors du cinéma, ce qui a pu être la volonté de certains réalisateurs, Pasolini en tête, c'est avant tout faire de la philosophie. Et pourtant le cinéma a besoin de cet extériorité, seule capable de produire ses concepts. Avec cette idée, Deleuze affirme la légitimité du recours à la philosophie ou aux philosophes pour parler de cinéma, pour constituer la théorie du cinéma. Mais dans le même temps, il invalide la recherche d'un possible cinéma philosophique, puisque selon lui cela conduirait à se tenir entre les deux domaines, et donc dans aucun des deux. Face à ce constat pessimiste, il faut tout de même avouer que la recherche d'un cinéma philosophique séduit. Car Deleuze ne parle pas d'adaptation, simplement de théorie ; et par ailleurs il ne mentionne jamais *Luttes en Italie* dans son ouvrage. Pour réconcilier les deux versants sans pour autant devenir « autre chose », le cinéaste devrait donc faire de la philosophie, ou de la théorie, un impératif interne au film, au lieu d'une pratique annexe. Dans ce cas, il faut avancer l'hypothèse de la coexistence chez l'auteur de *deux états de conscience* vis-à-vis de son œuvre, un état théorique et un état pratique, un état philosophique et un état cinématographique. Deux états qui doivent coexister mais sans s'imposer l'un à l'autre, c'est pourquoi lorsque Godard tente de faire de la théorie *dans* le cinéma, il reste cinéaste, il doit le rester. Ici, le cinéma doit d'autant plus avoir conscience de ses moyens que le fond de départ ne lui appartient pas. D'où l'importance d'être cinéaste, de rester d'autant plus cinéaste que l'on part du propos d'un philosophe, donc de quelqu'un qui dira la même chose différemment.

Voilà pourquoi il semblerait vain de vouloir adapter strictement le texte d'origine, sans écarts ni trahisons. Contrairement à l'adaptation littéraire, l'objectif n'est pas de respecter l'histoire de départ, ou la psychologie des personnages, mais de développer des idées selon un plan argumentatif cohérent. Et la cohérence des mots n'est pas celle des images. Conserver le cinéma dans sa spécificité différentielle par rapport à la philosophie, dans une tentative d'adaptation, cela suppose donc un processus de pensée qui organise les images dans le même but que le texte d'origine mais pas de la même façon, *comme si* ce but n'avait pas déjà été atteint par le texte. Mais seulement comme si.

La comparaison *terme à terme*, courante dans l'analyse de films, n'est donc pas simplement peu convaincante, elle est surtout inutile, puisque vis-à-vis du texte d'origine la pertinence importe plus que la fidélité. Là où la seconde jugeait un film sur des critères externes, la première conserve

28 Gilles Deleuze, *L'image-temps*. *Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p.366

uniquement des critères internes. Par conséquent, il sera inutile de chercher une justification précise au fait que le groupe Dziga Vertov ne suive pas exactement le plan argumentatif d'Althusser dans *Luttes en Italie*. Car la logique d'organisation du film se permet de modifier l'ordre des « scènes », voire d'en supprimer certaines. Or cela signifie simplement que le seul critère de fidélité est le résultat théorique, et que les moyens d'y parvenir dépendent du médium utilisé.

Du reste, Eisenstein lui aussi envisageait déjà une adaptation sans rapport fixe au texte, lorsqu'il projetait de réaliser en film *Le Capital*. Les notes personnelles du cinéaste soviétique, découvertes et publiées quelques années après la dissolution du groupe Dziga Vertov, nous permettent d'en savoir plus sur ce projet inachevé. Il est notamment frappant de constater avec quelle ironique désinvolture Eisenstein envisage son travail d'adaptation du texte de Marx. Pour se démarquer du processus d'adaptation classique des romans, il y fait ostensiblement référence, annonçant d'abord vouloir réaliser son film « d'après le scénario de K. Marx », puis « sur un libretto de Karl Marx »²⁹, avant de qualifier la trame narrative du film d'« historiette »³⁰. Une façon d'affirmer ironiquement la difficulté de réaliser ce qu'il entreprend, et de mettre en lumière les nouveaux problèmes spécifiques d'adaptation que son projet fait jaillir. Mais derrière cette légèreté première, le problème du cinéaste est bien d'atteindre le concept par le cinéma, et il trouve le moyen d'y parvenir en plongeant encore plus loin dans des traits spécifiquement cinématographiques. Ainsi les « historiettes » sont-elles une articulation déterminante de son projet, qu'il pense comme un recueil de courts faits divers, de brèves tranches de vie quotidienne. Mis en relation dans un ensemble argumenté, tendu vers une thèse au lieu d'être dirigé par une intrigue interne, ces faits divers seraient, selon Eisenstein, tout à fait aptes à atteindre à l'universalité du concept, à jouer le rôle de « tremplin vers l'abstraction »³¹. Amengual, dans un commentaire, résumera ce projet en disant que « ce qui importe au cinéma politique, ce n'est pas l'analyse mais la synthèse »³² : Eisenstein pense pouvoir procéder par induction, des phénomènes aux lois générales qui les régissent. A l'image de la vie quotidienne que donne habituellement le cinéma, cette structure inductive permettrait de conférer une dimension supplémentaire : une image de l'idéologie, qui appartient cette fois à la philosophie et à sa capacité de synthèse.

C'est donc en partie dans le cinéma lui-même, mais utilisé à des fins qui ne lui appartiennent pas en propre, qu'Eisenstein croyait trouver la clé de l'adaptation. Mais ses notes révèlent aussi une autre obsession, qui cette fois ne vient pas du cinéma mais de la philosophie elle-même : la dialectique. Et lorsque l'on sait que Godard se revendique d'Eisenstein en ce qui concerne cette

29 Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Filmer *Le Capital* » (1927-1928), *Ecran*, n°31, déc. 1974, p.38

30 *Ibid.*, p.40

31 *Ibid.*, p.40

32 Barthélémy Amengual, « Eisenstein et *Le Capital* : réflexions sur un projet », *Cinéma*, n°195, fév. 1975, p.38

notion de dialectique³³, il devient intéressant de mettre en relation le groupe Dziga Vertov avec le projet avorté du réalisateur soviétique.

B. La question de la dialectique

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je vais donc donner une première remarque sur mon approche. Car parler de méthode dialectique au cinéma implique déjà un premier choix théorique, celui de ne pas considérer le cinéma comme un simple moyen de communication ou de propagande, dont les seuls effets valables seraient à mesurer sur la réaction des spectateurs. Pourtant, cette idée était très répandue pendant les années d'activité du groupe Dziga Vertov. On la trouve notamment sous la plume de Jean-Patrick Lebel, pour qui un film ne vaut rien en lui-même, n'est intéressant qu'en vertu de l'idée qu'il véhicule auprès du public. « *Il n'y a pas un cinéma politique mais une utilisation politique du cinéma* »³⁴, ce qui suppose que le film n'est jamais ni le seul ni forcément le meilleur moyen de faire passer une idée politique. Si cette thèse mériterait une étude plus détaillée, je choisis pourtant de la laisser de côté pour deux raisons. Premièrement, cette grille de lecture se révélerait insuffisante pour décrire les enjeux théoriques du groupe Dziga Vertov. En effet, Godard se positionne déjà dans ce débat lorsqu'il décide de soigner le processus de création des films plutôt que leurs conditions réelles de diffusion ou leur impact auprès du public. De son propre point de vue, le cinéma est un discours politique qui doit être construit correctement avant de pouvoir susciter ou non un enthousiasme militant chez son spectateur : « C'est la production qui doit commander à la diffusion et à la consommation »³⁵. Mon approche doit prendre en compte cette déclaration pour lire correctement les films du groupe. La seconde raison est que Lebel, dans sa conception utilitariste du film, ne parle pas de cinéma. Sa démarche est moins esthétique que sociologique : elle place le cinéma dans un ensemble de rapport psychologiques et sociaux qui dépassent le simple cadre de l'écran. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à voir comment Lebel évacue la problématique esthétique, qui ne l'intéresse pas, au profit d'une analyse de « l'avant-garde

33 Dans « Premiers "sons anglais" », Godard place la paternité du projet *British Sounds* au « Manifeste du contrepoint orchestral » signé par Eisenstein, Poudovkine et Alexandroff en 1928, manifeste qui selon lui légitime un usage dialectique des images et des sons.

Voir Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Paris, Editions de l'Etoile - Cahiers du cinéma, 1985, p.338

34 Jean-Patrick Lebel, « De l'utilisation politique du cinéma », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, mars-avril 1976, p.184
Cet article a le mérite d'être concis, et de baliser en quelques points la position de Lebel en reprenant les thèses qu'il développait déjà dans son ouvrage de 1971, *Cinéma et idéologie*.

35 Alain Bergala, *op. cit.*, p.343

culturelle »³⁶ que forment les groupes de cinéastes militants. Selon lui, ces derniers devraient même tourner et monter les films différemment selon le public auquel ils les destinent. Son objet d'étude n'est donc pas le cinéma lui-même, mais plutôt le cinéma appliqué à la politique culturelle. Pour recevable qu'elle soit, cette conception me semble aller à l'encontre des valeurs de l'avant-gardisme esthétique, et constituer un frein à la recherche cinématographique que je tente de mener.

Cela étant admis, on constate si l'on reprend le journal d'Eisenstein que la notion de dialectique revient souvent, et sous des acceptions diverses. Dans un premier temps, le film doit enseigner la méthode dialectique, apprendre au spectateur, notamment ouvrier, à penser dialectiquement les phénomènes qui se présentent à lui. Cette première revendication semble voir dans le cinéma un moyen de transmettre un méthode de pensée qui lui est extérieure. Mais pour ce faire, le film doit être lui-même une démonstration de dialectique, un « déchiffrement dialectique »³⁷ de lui-même. Le sens du mot n'est alors plus le même que dans sa première occurrence : il renvoie ici à une façon d'organiser les images entre elles. Il est important de faire la distinction entre ces deux usages du terme, puisque dans un cas la dialectique se trouve dans le cinéma, et dans l'autre elle est seulement une doctrine que le cinéma doit transmettre. Entre ces deux pôles, la dialectique pourrait bien être le lien qui unit la philosophie et le cinéma. En effet, ce problème renvoie chez Eisenstein à une interrogation qui est le fondement de sa recherche cinématographique, et qu'il développe en détails dans le manifeste « Perspectives » de 1929³⁸ :

« Seul un cinéma intellectuel peut résoudre le désaccord entre le "langage de la logique" et le "langage des images". Basé sur le langage de la dialectique cinématographique. [...] Le cinéma est capable de traduire de façon sensuellement concrète à l'écran la dialectique essentielle de nos débats idéologiques. [...] Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra se distinguer fondamentalement du cinéma bourgeois. »

Derrière cette expression cinéma intellectuel, Eisenstein cherche à réconcilier le cinéma avec sa part rationnelle, logique. Faire une théorie du cinéma, c'est nécessairement s'interroger sur sa capacité à imiter les formes de la pensée, voire à penser par lui-même. Faire du cinéma un langage est pour Eisenstein équivalent à en faire un *théorème*³⁹, c'est-à-dire un programme théorique de constitution du film : le cinéma intellectuel doit se plier aux lois de la dialectique et déployer ses figures d'après ces seules lois. La dialectique équivaut alors un axiome cinématographique duquel

36 Jean-Patrick Lebel, *op. cit.*, p.188

37 Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Filmer *Le Capital* », *op. cit.*, p.40

38 Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Perspectives » (1929), dans *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet/Chastel, 1971, pp.57-59

39 Pour une définition du théorème comme organisation dynamique du film, voir Luc Vancheri, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.43-46 :

« Il s'agira d'entendre par théorème ce type de proposition ou d'énoncé formel qui exerce dans le film une fonction ou une condition de *vérité* telle que tout ou partie du récit filmique s'y trouve absolument soumis. [...] L'écriture théorématique est tendue vers l'épuisement de ses possibilités logiques. »

découlent les images, chacune ne pouvant dès lors qu'exprimer cette prémisse. Cet art de la dialectique auquel Eisenstein fait appel est une référence indirecte à la philosophie de Hegel, où le terme désigne la science qui permet de comprendre le mouvement de développement de la pensée. Celle-ci passe à travers plusieurs états, de l'affirmation à la négation, puis de nouveau à la négation de cette négation (*Aufhebung*), ce qui permet d'aboutir à un état de synthèse logique, d'achèvement du processus. C'est ce mouvement en plusieurs temps que Hegel nomme dialectique. Cependant, dans la philosophie hégélienne, la dialectique est une *phénoménologie* : ce mouvement de double-négation n'est pas une méthode mais un processus purement descriptif, qui permet de contempler le déploiement du principe spirituel, sa résolution des contradictions, et donc le mouvement même de la réalité. Ce n'est que quand Marx reprend à son compte la théorie dialectique que celle-ci quitte son rôle de science pour devenir, dans le vocabulaire marxiste, une *pratique*. La dialectique acquiert une dimension politique et devient le moteur des luttes de l'histoire. On connaît sa célèbre critique : « Hegel n'est pas à blâmer parce qu'il décrit la nature de l'Etat moderne tel qu'elle est, mais parce qu'il donne l'existant pour la *nature* de l'Etat. »⁴⁰. Insister sur la pratique permet à la théorie politique de Marx de ne pas se contenter de la contemplation satisfaite de l'Etat moderne, dont Hegel se fait le défenseur, et de donner à la dialectique un programme concret.

En la réinterprétant, Marx fait donc de la dialectique une théorie projective, et non plus contemplative et rétrospective – même si elle conserve à ses yeux le statut de science que lui conférait Hegel, mais je reviendrai sur ce point plus tard. Lorsque Eisenstein parle d'*enseigner la méthode* dialectique, c'est donc plutôt aux lecteurs de Marx qu'à ceux de Hegel qu'il fait appel, puisque par définition il n'est pas besoin de prendre pour méthode ce qui est l'être même de la réalité. Ainsi demande-t-il d'importer non pas le contenu, mais la démarche de Marx. Et de la même façon dans la théorie matérialiste de ce dernier la vérité se présente d'abord sous les contours d'un cheminement, d'un programme théorique, et non d'un résultat. Une posture qui fait singulièrement penser à cette déclaration d'intention du groupe Dziga Vertov, donnée en voix off dans *Vent d'Est*, à 1h09'45" :

« Il ne faut pas se contenter d'apprendre les termes et les expressions marxistes-léninistes, mais étudier le marxisme-léninisme en tant que science de la révolution. Il ne faut pas seulement comprendre les lois générales établies par Marx, Engels et Lénine, en se fondant sur leurs vastes études de la vie réelle et de l'expérience de la révolution. Il faut aussi étudier la position et la méthode qu'ils adoptent pour examiner et résoudre les problèmes. »

Je reviendrai, dans la troisième partie de cette étude, sur le terme de « science » que Godard applique au marxisme, et qui définit pour une large part son programme cinématographique. Mais

40 Karl Marx, *Critique de la philosophie politique de Hegel* (1843), dans Karl Marx, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 1982, coll. « La Pléiade », p.941

dans un premier temps, on peut voir Godard et Gorin comme les descendants de la posture d'Eisenstein, et de sa volonté d'enseigner la dialectique matérialiste. Pour les uns comme pour l'autre, l'enjeu est d'ouvrir le spectateur de cinéma au champ philosophique marxiste auquel la dialectique renvoie comme à son champ conceptuel d'origine. En dernier ressort, tous voient là une solution pour purger le cinéma de ses inclinaisons bourgeoises. Ainsi retrouve-t-on une tentative d'application de ces principes dans le premier film du groupe Dziga Vertov, *Un film comme les autres* – qui est en réalité réalisé par Jean-Luc Godard seul, puis revendiqué *a posteriori* par le collectif. Le montage y partage le film entre deux pôles clairement définis. Le premier comporte des images d'archive des événements de Mai 68 en France, images présentées en noir et blanc sans la piste sonore, dont on aurait attendu qu'elle renforce le réalisme de ces prises documentaires. On y voit des militants manifestant dans la rue, collant des affiches, etc., et les visages sont tous bien identifiables, de façon à créer une série de portraits en lutte. Le second pôle, quant à lui, est constitué de plans en couleurs, joués et avec bande-son, qui montrent des étudiants discutant de la révolution, et des moyens pour la mener à bien. *A contrario* du premier groupe d'images, on ne voit jamais les visages des acteurs, qui ne sont donc reconnaissables que par leurs voix⁴¹. Un montage parallèle court ensuite sur toute la durée du film, présentant alternativement des plans des deux groupes. Formellement, on a une mise en tension permanente des deux pôles, qui ne cessent de se nier l'un l'autre dans leurs qualités plastiques. Et pourtant, le montage parvient à les réconcilier malgré tout, puisque leurs contradictions apparentes se dépassent au profit de leur cause commune. On comprend donc au cours du film que ces deux pôles sont en réalité deux versants de l'action politique, un versant pratique impliquant des individus, face ouverte, et un versant théorique impliquant des discours, mettant en relation des idées plus que leurs auteurs. Dans son mouvement de résolution, *Un film comme les autres* se veut tout entier une application de la dialectique matérialiste, à la fois compréhension des phénomènes et action de transformation.

Toutefois, un problème de méthode subsiste dans cette obsession pour la dialectique : ouvrir à la philosophie par la dialectique semble délicat dans la mesure où ce concept peut désigner à la fois un concept emprunté à la philosophie ; et une catégorie de pensée autonome, à partir de laquelle un objet d'étude donné, qu'il soit philosophique ou non, se donne à penser. Le projet d'un film marxiste ou matérialiste implique donc de séparer la dialectique de son origine, ou bien d'en faire une qualité propre au cinéma. Et là où Eisenstein choisissait la seconde option, en faisant de la

41 A ce propos, un historien du cinéma spécialiste de Mai 68 précise que deux des étudiants qui ont tourné le film étaient recherchés par la police pour leur engagement dans les manifestations de Mai. Masquer leur visage était donc avant toute chose une exigence pratique, dont Godard a choisi ensuite de faire un avantage en l'opposant à la frontalité documentaire des images d'archive.

Voir Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p.66

dialectique une catégorie du cinéma (la ciné-dialectique), l'époque de Godard est plus encline à considérer la dialectique hors de son héritage philosophique, c'est-à-dire hors de la discipline qui l'a vu naître, pour la ramener à la pensée en général. C'est dans ces termes que le critique Serge Toubiana l'envisage : si l'image seule ne pense pas, le moment du montage lui donne l'occasion de s'extraire de sa supposée neutralité pour être prise dans une dialectique, un mouvement de pensée qui charrie à la fois les images et les sons. Ce n'est qu'à ce moment là que le cinéma peut acquérir une conscience critique de ses images, se réfléchir lui-même, être pris dans un processus de pensée⁴². A l'image d'autres théoriciens des années 1970, Toubiana renvoie le cinéma à sa faculté de penser, sans parler pour autant de philosophie.

Cette question de la dialectique nous conduit donc à examiner une seconde hypothèse : si un film est en mesure d'adapter un texte philosophique, ce serait en vertu du fait que tous deux découlent d'une même *pensée*. Cinéma et philosophie seraient alors à prendre comme deux égales conséquences, logiques voire chronologiques, d'une singularisation ramifiée de la pensée. Celle-ci ne se répartirait qu'ensuite entre pensée discursive, ou logique, et pensée visuelle ou imagée. Compte tenu du grand nombre de cinéastes qui ont tenté de faire du montage une nouvelle logique formelle, dont les différents types de raccord seraient les foncteurs, l'argument ne semble pas dénué de sens. Citons par exemple cette phrase de la philosophe Sylviane Agacinski, en conclusion de son article « Penser avec le cinéma » : « La pensée imagée et la pensée discursive ne travaillent pas sur les mêmes éléments, mais le cinéma et la philosophie sont bien, l'un et l'autre, des techniques de pensée. Elles ne peuvent s'ignorer l'une l'autre »⁴³.

Cette phrase est emblématique puisque la prétendue origine commune de la philosophie et du cinéma y sert d'argument pour lier les deux approches théoriques. Agacinski place donc les deux disciplines sur un pied d'égalité, du moins sur le plan théorique : toutes deux seraient des *techniques* dérivées de la pensée, c'est-à-dire des façons de l'appliquer. L'hypothèse est séduisante car elle permet de fonder dans la transcendance les propositions des artistes qui ont essayé de faire accéder le cinéma à la pensée. Plus encore, cela légitimerait leur demande par le recours à une détermination anthropologique : le cinéma serait l'égal de la philosophie parce que son principe, son essence, se trouverait dans la pensée, c'est-à-dire dans l'être humain lui-même.

Pourtant, c'est précisément ces propositions d'artistes qui rendent la conception d'Agacinski suspecte. En effet, elles résultent d'une volonté de légitimer le cinéma, or s'il est besoin de le légitimer, c'est que sa légitimité n'est pas naturelle, et ne relève donc pas d'une qualité essentielle. Il

42 Serge Toubiana, « Le pouvoir parlé 2 : Images à vendre », *Cahiers du cinéma*, n°256, fév.-mars 1975, p.9

43 Sylviane Agacinski, « Penser avec le cinéma », *CinémAction*, n°94, 1er trimestre 2000, p.220

me paraît important de prendre en compte que le cinéma est une construction humaine, une construction historique et sociale. Et en tant que pratique construite, le mot de cinéma ne désigne que ce que l'on veut bien lui faire dire. Si le cinéma doit gagner sa légitimité en tant qu'art de la pensée, il doit le faire à l'échelle humaine, vis-à-vis de ce qu'il rend possible, plutôt qu'en recourant à un mythe originel d'obéissance idéaliste. Il serait donc temps d'abandonner les fictions métaphysiques sur une prétendue essence du cinéma, d'autant que dans notre cas une telle approche ne rendrait pas justice à la philosophie matérialiste de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin. Considérer la pensée discursive et la pensée imagée comme deux ramifications d'une même souche de pensée pose trop de problèmes pour donner lieu à une hypothèse de travail à long terme. La conclusion de Sylviane Agacinski, si elle souligne que la philosophie et le cinéma ne « travaillent pas sur les mêmes éléments », ne semble tirer les bonnes conclusions de cette hétérogénéité. La philosophe cherche à éliminer la contradiction, quand il faudrait au contraire tenter de la résoudre, pour juger de son caractère *a priori* irrémédiable.

Lier cinéma et philosophie ne s'avère donc pas si aisé. Même dans la reprise du concept de dialectique, l'analyse court le risque de perdre la spécificité irréductible de la pensée des images. Car si le cinéma pense, il pense avec ses propres moyens. Qu'il tente de les découvrir empiriquement ou qu'il s'inspire pour cela de la philosophie ou de la logique n'y enlève rien. Pour un film comme *Luttes en Italie*, cela signifie que le groupe Dziga Vertov a pu tenter de mimer le texte d'Althusser, mais que la transcription ne sera jamais exacte. Dialectique ou pas, nous devons donc chercher la *règle de traduction* qui nous autorisera à parler d'adaptation.

C. La tâche de l'esthétique

Abandonnant pour un temps la question de l'origine philosophique du terme, nous pouvons d'ores et déjà constater un premier avantage politique de la dialectique. En effet, celle-ci est une méthode, donc un programme, une déclaration d'intention *indépendante du contenu précis du film*. En tant qu'elle est une méthode qu'il faut simplement appliquer, la dialectique est un moyen d'échapper à l'impasse majeure du cinéma engagé : le subjectivisme, l'auteurisme. Dans un entretien donné en 1968 aux *Cahiers du cinéma*, le jeune Philippe Garrel a bien montré les limites de cette conception idéologique du sujet créateur comme être tout puissant, libre de modeler les images sur la forme de sa propre sensibilité⁴⁴ :

44 Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette, « Cerclé sous vide. Entretien avec Philippe Garrel », *Cahiers*

« Faire du cinéma – et c'est ça que j'appelle une imposture – c'est dire : "intéressez-vous à moi". Mais cet "intéressez-vous à moi", on s'aperçoit finalement qu'on ne le pose pas par rapport à la société, on le pose par rapport à la notion de perfectibilité, c'est-à-dire ce qui est communément appelé Dieu. »

Et Godard de lui emboîter le pas : « La notion d'auteur est une notion complètement réactionnaire »⁴⁵, lance-t-il à la *Tribune socialiste* en janvier 1969. Devant ce fantasme de l'auteur tout-puissant, il faut revenir à un cinéma qui trouve sa justification hors de l'auteur, dans les conditions réelles d'existence, dans des luttes réelles dont le réalisateur ne serait que l'anonyme passeur. Bien sûr, la position de Godard est assez paradoxale, puisqu'il a largement contribué à réhabiliter cette conception auteuriste à l'époque de la Nouvelle Vague. Mais à l'heure où il écrit ces lignes, il semble qu'il ait pris conscience d'une mutation dans le cinéma, prise de conscience qui le conduit à revenir sur ses propres positions. C'est pourquoi, en fondant le groupe Dziga Vertov et en lui offrant *British Sounds* et *Un film comme les autres*, il abandonne son identité publique pour ne plus apparaître au générique de ses films. Et la multiplication des collectifs de cinéastes dans la période post-Mai 68 témoigne de ce même essor de l'anonymat au cinéma. Toujours est-il qu'en principe, le fait de se conformer à une méthode stricte comme à un programme esthétique est un bon remède à la tentation subjectiviste du cinéaste. C'est ce que nous avons appelé plus haut, d'après Luc Vancheri, la voie du théorème ; une façon de déduire les éléments filmiques d'un plan de résolution théorique défini au préalable. C'est cette façon d'organiser les images selon une structure *a priori* que Deleuze nomme une stylistique, mais nous pourrions tout aussi bien parler, plus simplement, d'une esthétique. Contrairement au choix de Deleuze, ce terme a le mérite de suggérer l'apport de la philosophie, de la pensée rationnelle, et surtout de matérialiser la dette de l'auteur vis-à-vis d'elle.

Faire de la dialectique marxiste un programme esthétique ne date pas du groupe Dziga Vertov. Le premier à s'être confronté à ce problème est Bertold Brecht, au moment de constituer une esthétique matérialiste du théâtre inspirée de Marx. Son objectif était de faire passer la philosophie et la politique dans le domaine de l'art. Pour cela, il lui a fallu constituer un ensemble réglé de prescriptions issues de la seule pratique théâtrale, mais suggérant un apport de la philosophie marxiste. C'est en cela que son projet bâtit, véritablement, une esthétique. Voici donc ce que Brecht affirme de l'homme moderne, dans le texte fondateur de son projet esthétique⁴⁶ :

« Pour que toutes ces choses données puissent lui apparaître comme autant de choses douteuses, il lui faudrait développer ce regard étranger avec lequel le grand Galilée observa un lustre qui s'était mis à osciller. Lui, ces oscillations l'étonnèrent, comme s'il ne se les était

du cinéma, n°204, sept. 1968, p.49

45 Alain Bergala, *op. cit.*, p.335

46 Bertold Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1949), Paris, L'Arche, 1990, § 44 et 45

pas imaginées ainsi et ne pouvait se les expliquer, ce qui lui fit comprendre leurs lois. C'est ce regard, aussi difficile que productif, que le théâtre doit provoquer par ses reproductions de la vie en commun des hommes. Il doit amener son public à s'étonner, et cela se fait à l'aide d'une technique de distanciation du familier.

Laquelle technique permet au théâtre de mettre à profit, pour ses reproductions, la méthode de la nouvelle science de la société, la dialectique matérialiste.»

S'il donne le nom d'*Organon* à son ouvrage, c'est en référence à un ensemble de traités de logique attribués à Aristote. Cette référence est donc déjà un programme : Brecht envisage son essai comme un traité de philosophie, et en l'occurrence de logique. De la même façon, il tente de déployer ses arguments pour un théâtre matérialiste dans une progression rhétorique rigoureuse, qui se présente comme une démonstration. Le théâtre reste un art, mais un art dans lequel il est possible de tirer des conclusions rationnelles, un art dans lequel il est possible, voire indispensable, de mener une pratique juste sur le plan théorique.

C'est donc par cette approche esthétique que Brecht parvient à lier le marxisme à la pratique théâtrale. Chez lui, la philosophie s'articule à l'art *de façon logique*. Et cette volonté de rationaliser la pratique artistique, en associant une technique et un effet psychologique, a beaucoup inspiré Godard pour *La Chinoise*⁴⁷.

Toutefois, il n'est pas certain que le parallèle brechtien soit encore approprié pour appréhender les films du groupe Dziga Vertov. Car la « distanciation » brechtienne, si elle prend sa source dans la même théorie matérialiste, ne prend pas les mêmes apparences. En effet, Brecht cherche avant tout à priver son théâtre d'un personnage principal, d'un point central où pourrait se cristalliser l'identification du spectateur. « Amener le public à s'étonner », c'est avant tout lui refuser l'état d'hypnose, d'envoûtement, dans lequel le place habituellement la représentation théâtrale⁴⁸. Le matérialisme « dialectique » dont parle le dramaturge est donc une grille de lecture qui lui permet d'analyser avec un regard nouveau les processus d'identification à l'œuvre au théâtre. A l'origine, un constat⁴⁹ :

« Les représentations du théâtre bourgeois tendent toujours au camouflage des contradictions, à la simulation de l'harmonie, à l'idéalisation. Les états de choses sont représentés comme s'ils ne pouvaient absolument pas être autrement ; les caractères comme des individualités au sens étymologique du terme, indivisibles par nature, d'une "seule coulée", comme s'affirmant dans les situations les plus diverses, et à dire vrai, existant aussi en dehors de tout situation. [...] Cela ne correspond pas à la réalité et il faut donc qu'un théâtre réaliste l'abandonne. »

La philosophie matérialiste vise alors un retour à l'acte philosophique premier de la tradition

47 Pour une analyse de *La Chinoise* en lien avec les concepts brechtiens, voir Julien Pallotta, « Recherches sur l'esthétique matérialiste : sur *La Chinoise* de Godard », Groupe de Recherches Matérialistes, ENS, Paris, séance du 19 janvier 2008, sur : http://www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Pallotta_J_Sur_la_Chinoise.pdf

48 Bertold Brecht, *op. cit.*, § 26 à 29

49 Bertold Brecht, *op. cit.*, « Additifs au petit organon », p.111

platonicienne, celui dont parle Socrate dans le *Théétète*: l'étonnement⁵⁰. Et quand Brecht se revendique de l'étonnement de Galilée, cette même volonté l'anime : détourner notre regard des évidences quotidiennes pour les considérer scientifiquement, pour en déceler les mécanismes intrinsèques. En dernière instance, il s'agit donc d'influer sur la conscience du spectateur : la pièce n'est qu'un moyen pour susciter l'étonnement, et ne peut s'achever qu'en dehors d'elle-même, dans la rencontre du public avec le réel. C'est ainsi qu'il faut comprendre la distanciation – en allemand *Verfremdung*, que l'on pourrait traduire par « effet d'étrangeté ». Le terme indique bien la mise à l'écart du spectateur traditionnel : soudain muni d'un « regard étranger », le spectateur devient conscient de son propre statut, et donc de sa responsabilité vis-à-vis de la pièce. La distanciation ne se limite donc pas à un processus technique anti-naturaliste, elle est un état de conscience qui doit être vécu activement. Elle n'est intéressante que par rapport à « la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire »⁵¹. C'est ce que synthétisera bien Althusser dans un article sur le théâtre brechtien⁵² :

« Le spectateur n'a d'autre conscience que le contenu qui l'unit par avance à la pièce, et le devenir de ce contenu dans la pièce même : [...] la pièce est bien la production d'un nouveau spectateur, cet acteur qui commence et finit le spectacle, qui ne commence que pour l'achever, mais dans la vie. »

Cette dramaturgie lui permet de lier philosophie matérialiste et théâtre révolutionnaire, et c'est une analyse psychologique qu'il conduit sur le spectateur traditionnel de théâtre. Sa réponse se situe elle aussi au niveau du spectateur, considéré selon une grille de lecture marxiste. L'objectif est donc de libérer ce spectateur de sa vision passive d'une œuvre d'art, de l'inciter à « interposer son jugement », à effectuer des « montages fictifs »⁵³ qui prolongent et justifient la pièce. Mais cette analyse se concentre sur la réception des œuvres. Au fond, le point de vue de Brecht est comparable à celui qu'adoptera Baudry en 1970 avec le cinéma. La critique idéologique de l'appareil Lumière par ce dernier en fait un dispositif de mise en scène d'un sujet continu et indivisé. Le spectateur serait sommé de se voir comme ce sujet tout-puissant, c'est-à-dire comme le sujet transcendantal hérité de Descartes et de la philosophie idéaliste. Chez lui, le cinéma est donc par nature un appareil soumis à l'idéologie dominante, construit sur le déni des contradictions⁵⁴.

50 « C'est la vraie marque d'un philosophe que le sentiment d'étonnement que tu éprouves. La philosophie, en effet, n'a pas d'autre origine. »

Platon, *Théétète, ou sur la Science*, dans *Théétète. Parménide*, trad. Emile Chambry (1967), Paris, GF-Flammarion, 1991, p.80

51 Umberto Eco, *Lector in fabula* (1985), Paris, Grasset, 1990, p.63

52 Louis Althusser, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) », dans *Pour Marx* (1965), Paris, La Découverte/Poche, 1996, coll. « Sciences humaines et sociales », p.151

53 Bertold Brecht, *op. cit.*, § 40 et 67

54 Le cinéma, en se fondant sur la continuité, aurait pour but de « sauvegarder à tout prix l'unité synthétique du lieu originaire du sens, la fonction transcendantale constitutive à laquelle renvoie comme sa sécrétion naturelle la continuité narrative. »

Une telle approche supposerait donc de considérer le cinéma en lien avec l'image qu'il contribue à donner au spectateur. Un point de vue psychologique qui rejoint les projets d'Eisenstein pour *Le Capital*. Barthélémy Amengual remarque en effet une idée qui lui semble symptomatique de la tentative du réalisateur soviétique : Eisenstein avait imaginé, lors d'une séquence sur la conception matérialiste de l'âme, de conduire le spectateur à travers une suite d'effets psychologiques précis. Cette chaîne de réflexes devait ensuite être analysée pour dévoiler les mécanismes idéalistes qui se cachent derrière ces réflexes, ces évidences. Cette volonté de révéler la mécanique du désir après l'avoir appliquée est qualifiée de « vertovienne » par Amengual⁵⁵, qui va jusqu'à imaginer *Le Capital* comme un film à mi-chemin entre la poésie d'*Un chien andalou*, les associations intellectuelles d'*Entr'acte* et l'impertinence de... *L'homme à la caméra*. Associer cet aspect didactique à Vertov est intéressant, puisque c'est justement le nom de Vertov qu'ont choisi Godard et Gorin pour réaliser leurs films. Or, la mécanique décrite par Amengual est à peu de choses près un principe que l'on retrouve à l'œuvre dans *Luttes en Italie*. Dans ce film, le groupe Dziga Vertov revient sans cesse sur ses images pour les analyser, les expliquer, les modifier, les remonter. Et l'objectif est encore une fois didactique : le spectateur doit prendre conscience, *a posteriori*, des images qu'il a regardées et de la façon dont ils les a regardées.

Pourtant, cette mécanique n'est pas à proprement parler brechtienne. Il faut en effet suivre l'intuition de Godard lorsqu'il lance aux *Cahiers du cinéma*, en octobre 1967⁵⁶ :

« Le cinéma est tellement pourri idéologiquement qu'il est beaucoup plus difficile d'y faire la révolution que dans tout autre domaine. [...] Il s'est trouvé que la force économique a secrété une certaine idéologie qui a éliminé peu à peu toutes les autres. En ce moment, on assiste à une renaissance de toutes ces autres – parmi lesquelles les meilleures. »

Le cinéma réclamerait des moyens plus importants, des idées nouvelles plus radicales, car il serait encore plus facilement investi d'idéologie que le reste de la société. Une réflexion qu'il précise trois ans plus tard en insistant sur le caractère ambigu de la théorie de Brecht. Selon lui, le dramaturge allemand aurait dû abandonner complètement la dimension spectaculaire du théâtre, car celle-ci empêche le public de saisir la démarche dialectique de ses pièces. C'est pourquoi Brecht « n'a jamais été bien monté »⁵⁷ : la volonté de spectacle des metteurs en scène a eu raison de ses prétentions révolutionnaires.

Godard se place donc dans la continuité de Brecht, il répond aux mêmes problèmes théoriques, mais de façon plus radicale : pour bâtir un cinéma matérialiste, il est nécessaire d'en

Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base » (1970), dans *L'effet cinéma*, Paris, éd. Albatros, 1978, p.22

55 Barthélémy Amengual, *op. cit.*, p.40

56 Alain Bergala, *op. cit.*, p.313

57 *Ibid.*, p.346

revoir tout l'édifice, et pas seulement l'impact psychologique du film sur le spectateur. Là où le matérialisme dialectique était pour Brecht une grille de lecture, un point de vue lui permettant d'adapter au public sa dramaturgie, Godard en fait un impératif interne au film. La dialectique était un concept avant tout philosophique chez Brecht, mais devient dans les films du groupe Dziga Vertov un concept formel, une façon d'orienter le film de façon à ce qu'il ne puisse être repris à son compte par l'idéologie dominante et le cinéma-spectacle. C'est pourquoi le groupe Dziga Vertov s'intéresse moins à la diffusion des films et à l'effet qu'ils pourraient produire sur le public. C'est d'ailleurs ce qu'explique Godard, au nom de l'ensemble du groupe, dans un entretien donné en décembre 1970 à *Cinéma 70*⁵⁸ :

« Pour nous, le plus important était de s'attacher aux tâches de production avant celles de la diffusion. Alors que tout le cinéma militant se définit par une tentative de diffuser les films autrement, à notre avis cela ne pouvait pas se faire et cela a toujours abouti à des échecs ; au contraire, en marxistes, nous pensons que c'est la production qui doit commander à la diffusion et à la consommation, que c'est la révolution qui doit commander l'économie, si vous voulez, et que donc, en ce qui concerne le cinéma, ce n'est qu'une fois qu'on saura comment produire des films dans les conditions spécifiques d'un pays capitaliste, sous la coupe de l'impérialisme, qu'on saura comment les diffuser ensuite. »

Si Godard se dit marxiste, c'est en référence aux analyses économiques de la production données dans *Le Capital*. Mais le groupe Dziga Vertov adapte Althusser, qui pour sa part n'a cessé de vouloir déceler les thèses philosophiques de ce même ouvrage⁵⁹. Chez Godard, le projet de Brecht n'est donc plus d'actualité, l'analyse marxiste de la société ne sert plus à donner aux films un impact politique immédiat. L'objectif est plutôt de se concentrer sur les nouveaux problèmes que pose le paradigme marxiste, et sur la façon dont une esthétique déterminée pourra les intégrer au cinéma. En somme, de respecter le programme théorique de Marx, et non plus seulement d'en faire un guide pour l'action politique. Cela n'étonnera donc personne d'apprendre que les films du groupe Dziga Vertov ont été très peu vus à leur époque⁶⁰. Et puisque la philosophie n'a, elle non plus, pas pour but de réunir un large public, la question de l'adaptation s'en trouve relancée.

58 *Ibid.*, p.343

59 Voir Louis Althusser, « Du *Capital* à la philosophie de Marx », dans Louis Althusser (dir.), *Lire le Capital* (1965), Paris, PUF, 1996, coll. « Quadrige », pp.1-79

60 Seul *Tout va bien*, sorti en 1972 au moment du retour de Godard et Gorin au cinéma grand public, a bénéficié d'un vrai public. C'est d'ailleurs le seul film auquel ils ont donné les moyens d'être vu, ce qui prouve bien que leur préoccupation principale, pour leurs précédentes réalisations, se trouvait dans la production et non dans la réception. Et logiquement, selon Kristin Thompson, *Tout va bien* serait leur film le plus... brechtien. Voir Kristin Thompson, « Sawing Through the Bough: *Tout Va Bien* as a Brechtian Film » (1979), dans *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp.110-131

PARTIE II : PRÉSENCE EFFECTIVE DU MARXISME DANS L'ŒUVRE DU GROUPE DZIGA VERTOV

A. Réécrire le texte

1. La lutte par le langage

« Seulement voilà, les gens qui connaissent le cinéma ne savent pas parler le langage des grèves et ceux qui connaissent les grèves savent mieux parler le Oury que le Resnais ou le Barnet. Les militants syndicaux ont compris que les gens ne sont pas égaux parce qu'ils ne gagnent pas la même chose ; il faut également comprendre que nous ne sommes pas égaux parce que, de plus, nous ne parlons pas la même langue. »

C'est devant les *Cahiers du cinéma* que Godard confesse ce problème du cinéma militant⁶¹. Il y a dans cette déclaration l'idée que le cinéma ne peut se faire comprendre par le nouveau public qu'il tente de toucher. C'est pourquoi, à partir du lancement du groupe Dziga Vertov, Godard donnera une réponse matérialiste à ce problème : puisque depuis quarante ans le cinéma sait parler, alors qu'il parle le langage de la révolution. L'adaptation de la philosophie marxiste, dans *Luttes en Italie* mais aussi dans leurs autres films, se fera donc dans un premier temps sur le modèle linguistique.

Le but de ce programme est donné d'emblée, et tel quel, dans *Luttes en Italie* : « Pour moi faire un petit pas en avant c'est par exemple aujourd'hui à la télévision italienne *parler quatre ou cinq minutes de manière différente* » (54'56"). De même lorsque Godard dit qu'« il faut réapprendre le langage, savoir quel est ce langage qui a été bâillonné, brimé »⁶², nous aurions du mal à ne pas reconnaître l'injonction althussérienne, dans la préface de sa relecture de Marx⁶³ :

« Notre temps risque d'apparaître un jour comme marqué par l'épreuve la plus dramatique et la plus laborieuse qui soit, la découverte et l'apprentissage des gestes les plus "simples" de l'existence : voir, écouter, parler, lire – ces gestes qui mettent les hommes en rapport avec leurs œuvres, et ces œuvres retournées en leur propre gorge, que sont leurs

61 Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Paris, Editions de l'Etoile - Cahiers du cinéma, 1985, p.306

62 *Ibid.*, p.332

63 Louis Althusser, « Du "Capital" à la philosophie de Marx », dans Louis Althusser (dir.), *Lire le Capital* (1965), Paris, PUF, 1996, coll. « Quadrige », p.6

"absences d'œuvres". »

Ce même Althusser, dans un article paru juste avant Mai 68, reprendra l'idée de Lénine selon laquelle la fonction de la philosophie est de « tracer une ligne de démarcation » entre les idées vraies et fausses, entre nos amis et nos ennemis de classe. Il ajoute plus bas que la lutte des classes est autant politique que linguistique : il faut se battre pour des mots justes, « contre les mots-mensonges, contre les mots-équivoques »⁶⁴. Il y a dans ces deux textes une même volonté de placer l'époque sous le signe d'une renaissance du langage. Pour la philosophie matérialiste d'Althusser, l'enjeu est de constituer un mode de vie complet, nouveau, détaché de l'influence réductrice de l'idéalisme bourgeois. Mai 68 aurait pu être le lieu de cette révolte généralisée, qui touche à la fois la politique et les formes de la vie quotidienne, dont le langage, qui deviennent elles aussi politiques.

L'époque tout entière se pose donc en rupture avec la précédente, et la linguistique concentre nombre de ces aspirations. On retrouve notamment cette analyse chez Roland Barthes, lorsque dans un entretien avec Pierre Daix il tire les conséquences de Mai 68. Selon lui, les événements de Mai modifient en profondeur les pratiques quotidiennes, qui ne peuvent plus se penser autrement qu'en lien avec eux. Ainsi la sémiologie, devant cette profonde mutation du langage, entame-t-elle son tournant « éthique » : elle doit maintenant concentrer son attention sur la façon dont les hommes fabriquent du sens, mais aussi dont ils sont abusés par lui. L'étude des signes possède ce pouvoir critique envers le capitalisme occidental, « et c'est ici que l'on retrouve, dans la sémiologie même, un projet de subversion »⁶⁵. Projet qui constituerait le second mouvement de la contestation étudiante, et qui doit prolonger la lutte politique elle-même.

L'enjeu est bien entendu de définir le pouvoir politique propre aux signes et aux structures de la langue. Dire le potentiel critique d'une utilisation juste et mesurée du langage. Ce retour du paradigme matérialiste a une conséquence majeure, celui de donner une réponse à la question du rapport de la langue à l'esprit. Ainsi, pour le marxisme-léninisme d'Althusser ou du groupe Dziga Vertov, le langage ne reflète pas la pensée mais *détermine ce qu'il est possible de penser*. Comme nous l'avons vu dans la partie I-B, cette approche replace les formations linguistiques dans leur immanence, en les détachant d'un simple rôle de traduction ou de « mise en signes » de la pensée⁶⁶.

64 Louis Althusser, « La Philosophie comme arme de la révolution », *La Pensée*, n°138, 1968, pp.33-34

65 Roland Barthes, « Structuralisme et sémiologie », (1968), repris dans *Œuvres Complètes*, t. III (1968-1971), Paris, Seuil, 2002, p.78

66 Concernant cette théorie linguistique matérialiste, la lecture de l'ouvrage de Michel Pêcheux, *Les Vérités de La Palice*, peut permettre d'en apprendre plus. Tirant les conséquences dans la linguistique de la philosophie d'Althusser, Pêcheux fait le projet d'une histoire matérialiste des langues, en replaçant leurs évolutions dans une perspective politique et idéologique. Il rappelle notamment quelle rationalisation de la langue française a permis au capitalisme économique de s'ériger en modèle dominant au moment de la Révolution Française. Ainsi le langage n'est plus la conséquence des bouleversements politiques, mais *leur moyen*.

Et nous retrouverons cette analyse dans la leçon inaugurale du 2 décembre 1970 au Collège de France de Michel Foucault⁶⁷. Analysant la nature du discours en lien avec les mécanismes qui le régulent, il écrit :

« Le discours, en apparence, a beau être bien peu de chose, les interdits qui le frappent révèlent très tôt, très vite, son lien avec le désir et avec le pouvoir. Et à cela quoi d'étonnant : puisque le discours – la psychanalyse nous l'a montré –, ce n'est pas simplement ce qui manifeste (ou cache) le désir ; c'est aussi ce qui est l'objet du désir ; et puisque – cela, l'histoire ne cesse de nous l'enseigner – le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais *ce pour quoi, ce par quoi on lutte*, le pouvoir dont on cherche à s'emparer. »

On connaît la haine qu'entretient Godard à l'égard de Foucault, puisque dans *La Chinoise* il demande à Guillaume (Jean-Pierre Léaud) de tirer à l'arc sur l'ouvrage « réactionnaire » *Les Mots et les choses*. Pourtant, nul doute que l'analyse foucauldienne rend bien compte du projet de révolution linguistique de *Luttes en Italie*. De la même manière, le Foucault de *L'Archéologie du savoir* était finalement assez proche de cette analyse marxiste, notamment lorsqu'il énonçait « la nécessité [...] de penser l'histoire des événements discursifs comme structurée par des *rappports matériels* s'incarnant dans des institutions »⁶⁸. Plus encore, sa notion d'« événement discursif » semble accréditer ce point de vue en rejetant l'idée qu'il y ait nécessairement besoin d'un sujet pour soutenir le discours. Foucault redonne au discours une partie de son autonomie, et abandonne l'étude de sa fonction auteur pour se consacrer à l'analyse de ce qu'il nomme le savoir, c'est-à-dire « le champ de coordination et de subordination des énoncés où les concepts apparaissent, se définissent, s'appliquent et se transforment »⁶⁹. Au fond, cette disparition de l'énonciateur était la seule condition pour que soit rendue possible une réelle approche du discours, des mots et de leur potentiel politique intrinsèque. De même dans *Luttes en Italie*, le groupe Dziga Vertov s'applique à nommer chacun de ses éléments selon une terminologie spécifique, il nous annonce un pouvoir politique du langage. Il participe ainsi à relativiser le point de vue du spectateur sur le film qu'il voit : les images ont beau rester les mêmes – *Luttes en Italie* réutilise ses propres plans à de nombreuses reprises –, la réalité dépeinte n'est pas égale selon que l'on prononce « organisation productive de la société » ou « reproduction des rapports de production capitalistes », selon que l'on voit « une usine » ou « un rapport de production », selon que l'on parle de la « division du travail » ou de la « lutte des classes ». Dans cet usage mesuré et cohérent d'une terminologie politique bien précise, il s'agit moins de susciter directement la révolte chez le spectateur que de promouvoir les mots de l'activité politique elle-même, ses concepts opératoires autonomes. Donner les mots qui traduiront d'eux-

Voir Michel Pêcheux, *Les Vérités de La Palice*, Paris, F. Maspéro, 1975, coll. « Théorie »

67 Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p.12 (je souligne)

68 Dominique Lecourt, « Sur l'archéologie et le savoir. A propos de Michel Foucault », *La Pensée*, n°152, 1970, p.75

69 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p.238

mêmes les luttes politiques, comme si celles-ci découlaient de ces seuls mots. Donner les mots du marxisme, leur offrir un étendard, une visibilité, et les rendre utilisables à l'échelle de la vie des personnes – car c'est bien de la vie quotidienne qu'il s'agit dans *Luttes en Italie*.

En effet, le dispositif du film se présente de la façon suivante : *Luttes en Italie* est une fiction dont le personnage principal est Paola Taviani (Christiana Tullio-Altan), une jeune militante italienne marxiste-léniniste. Le film est divisé en quatre parties, dans lesquelles cette jeune femme prendra progressivement conscience de sa situation idéologique, et tentera de devenir révolutionnaire non seulement dans sa pensée, mais aussi dans chacun de ses actes quotidiens. Dans un premier temps, Godard et Gorin choisissent de laisser parler Paola dans sa propre langue, participant ainsi à l'action politique par la linguistique que je mentionnais plus haut. Anne Wiazemsky se charge donc de doubler les différents personnages, en essayant de les couvrir le moins possible pour laisser entendre l'intonation d'origine du texte italien. Le groupe a choisi de ne pas sous-titrer le film, pensant que cela en aurait réduit l'impact : pour rendre le film compréhensible en France, il faut qu'une autre militante, similaire à la première, du même bord politique, *réinterprète* ses paroles en langue française. Et le ton neutre qu'elle adopte donne valeur de commentaire à son texte, alors qu'elle ne fait que traduire. C'est donc une façon de rationaliser le vocabulaire de Paola Taviani, en lui conférant en français l'objectivité du discours scientifique, la voix de Wiazemsky empruntant à la fois à la fougue du discours oratoire et au non-lieu de la voix over documentaire.

Le point culminant de cette réinterprétation française est atteint lorsque la voix over nous donne au ralenti, et plusieurs fois, la définition althussérienne de l'idéologie, appuyant chaque syllabe comme pour les graver dans la pellicule par la seule puissance du langage : « Idéologie : rapport nécessairement imaginaire de toi à tes conditions réelles d'existence » (17'25" ; 18'28"). Une définition que l'on retrouve quasiment à l'identique dans l'article d'Althusser⁷⁰. Et la voix over de continuer en dressant une analyse marxiste pratique de cette idéologie dominante : « Aujourd'hui en Italie, fonction de l'idéologie bourgeoise : tous les jours assurer la reproduction ininterrompue des rapports de production dans la conscience » (19'36"). *Dans la conscience*, c'est-à-dire précisément là où Althusser traque l'idéologie, pour mieux la démasquer dans ses applications les plus insoupçonnées. La voix de Wiazemsky vient alors doubler une voix italienne masculine bien particulière, qui apparaît sous deux formes successives. Elle est ainsi, tour à tour : 1/ la voix des personnages masculins d'autorité, voix sur laquelle je reviendrai plus tard ; et 2/ une voix over, c'est le cas notamment lorsqu'elle donne cette définition empruntée à Althusser. Dans cette seconde

70 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat » (1970), dans *Positions (1964-1975)*, Paris, Ed. sociales, 1976, p.101

occurrence, elle représente un hors-champ absolu du film puisqu'elle n'appartient à aucun personnage identifiable. En signalant ainsi son apport extérieur, *Luttes en Italie* fait plus que d'adapter une thèse philosophique : il la joue, la met en scène pour la rendre comme immanente à la situation du film, puisqu'elle ne provient en définitive d'aucun personnage réel de l'intrigue. Une analyse concrète gravée dans la situation concrète, pour reprendre le *leitmotiv* marxiste-léniniste cher à Godard⁷¹. C'est par cet ensemble de procédés que le vocabulaire marxiste utilisé par la militante peut influencer la conduite quotidienne du spectateur, et lui donner les règles de la révolution des mœurs.

Mais notre analyse se heurte maintenant à un problème, qui tient à la structure argumentative de *Luttes en Italie*. Le film prône un réapprentissage des gestes quotidiens influencé par le marxisme-léninisme, certes. Mais il ne peut le faire qu'en se confrontant à l'idéologie qu'il souhaite combattre, et qui se matérialise dans le film par une série non exhaustive de personnages d'autorité : le père, le policier, le maître de conférence, le gérant du magasin. Mais s'il suffit d'utiliser le vocabulaire révolutionnaire du marxisme-léninisme pour faire un film marxiste-léniniste, alors comment représenter le discours bourgeois pour qu'il n'influence pas la signification de l'ensemble ? Quel statut cinématographique donner à ce langage opposé, à ces « idées fausses » pour reprendre l'idée d'Althusser ?

Le problème s'était déjà présenté à Godard dans *La Chinoise*. En effet, à deux reprises dans ce film le réalisateur cherchait à confronter des discours « réactionnaires » à celui de ses personnages soi-disant marxistes-léninistes. Lors de la conversation entre Francis Jeanson et Véronique (Anne Wiazemsky), dans le train, il laisse le choix au spectateur d'adhérer au point de vue qu'il préfère. Mais lors du monologue de Henri (Michel Semeniako), lorsque celui-ci annonce qu'il quitte la cellule Aden-Arabie pour retourner au Parti Communiste, son choix cinématographique cherche clairement à le décrédibiliser. Un choix qui n'a pourtant pas toujours été bien compris, comme le révèlent les interviewers des *Cahiers* à la sortie du film. Godard a donc été obligé de leur apporter quelques précisions sur le personnage, tout en regrettant ce malentendu⁷² :

Sans doute ne sait-on pas encore *écouter* et *voir* un film. Et là est notre premier travail aujourd'hui. Par exemple, les personnes formées politiquement le sont rarement cinématographiquement, et vice versa. C'est généralement l'un ou l'autre. [...] Henri fait un certain choix. Il revient au statu quo du PCF, il fait du surplace (caractérisé par le plan fixe sans montage) à l'intérieur de lui-même, donc, selon moi, coupé des vrais problèmes, à

71 « Pendant la projection d'un film impérialiste, l'écran vend la voix du patron au spectateur : la voix flatte, réprime ou matraque. Pendant la projection d'un film révisionniste, l'écran est seulement le haut-parleur d'une voix déléguée par le peuple mais qui n'est plus la voix du peuple, car le peuple regarde en silence son visage défiguré. Pendant la projection d'un film militant, l'écran est simplement un tableau noir ou un mur d'école qui offre l'analyse concrète d'une situation concrète. »

Alain Bergala, *op. cit.*, p.338

72 *Ibid.*, p.305

condition, encore une fois, que l'on parte pour juger un film d'abord d'une analyse scientifiquement ou poétiquement cinématographique, et non de l'anecdote romanesque ou politique. »

Ces confessions montrent bien le risque qu'il y a à mettre en scène un discours que l'on récuse : le spectateur est toujours susceptible d'y voir la thèse du film ou du réalisateur. Et il n'est pas anodin que Godard ait déjà souffert de ces interprétations erronées, avec *La Chinoise*. Pour *Luttes en Italie*, il décide donc de radicaliser sa mise en scène, pour ne laisser aucune place au doute. Tous les personnages secondaires représentant l'autorité – c'est-à-dire tous sauf le jeune homme, Jérôme Hinstin, et l'employée du magasin jouée par Anne Wiazemsky – sont donc interprétés par le même homme, Paolo Pozzesi, que l'on entend partout mais dont on ne voit jamais le visage. De cette manière, personne ne peut avoir l'idée d'y voir un personnage, au même titre que les autres : il ne représente jamais que le dispositif de pouvoir auquel s'oppose le film. En donnant une voix à ces figures de pouvoir, Godard admet qu'un rapport de domination s'incarne dans des personnes. Toutefois, cette domination n'a pas de centre, elle est éclatée entre plusieurs hommes, et la voix n'appartient en propre à aucun de ces hommes. L'anthropomorphisme est donc incomplet : si chaque figure d'autorité avait été présente à l'écran pour accompagner sa voix, alors nous nous serions trouvés devant une représentation particulière d'un rapport de domination. D'un rapport idéologique de classe. Or, ici, l'image devient incapable d'assigner chaque voix à un personnage déterminé, puisqu'elle est privée de son rapport exclusif à la chose filmée. En ne donnant qu'une seule voix à ces personnages, le message que porte le film est plus cohérent : nous sommes dans un réseau de pouvoir qui a une voix, souvent autoritaire et prescriptive, mais qui ne possède pas de visage. Et cette absence de visage lui offre tous les visages possibles. Le film est alors un écho direct à la formule d'Althusser : « l'idéologie a une existence matérielle »⁷³. Elle s'incarne dans des rapports matériels, des pratiques matérielles, des appareils sociaux, mais reste *invisible* à l'œil nu. Ce personnage invisible interprété par Pozzesi est l'image même de ces rapports de domination latents. C'est pourquoi ses mots n'ont pas le même statut que les mots de Paola ou de son ami.

Luttes en Italie ne se contente donc pas d'utiliser le vocabulaire marxiste ou althussérien. Il met en scène ce langage dans des situations quotidiennes touchant des personnes réelles, pour le rendre légitime dans son application. Car tout champ sémantique est nécessairement double : le vocabulaire marxiste doit forcément s'accompagner de son contraire, pour faire sentir l'écart de pertinence entre les deux. C'est pourquoi le film du groupe Dziga Vertov utilise le vocabulaire bourgeois réactionnaire, mais sans *l'incarner* dans des personnages. Sans lui *donner vie* : il reste à jamais une simple voix, qui l'éloigne d'autant plus qu'elle le fait exister.

73 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », *op. cit.*, p.105

2. La voix du philosophe

Même dans l'emploi d'un vocabulaire spécifique, le cinéma ne peut se passer de ruses formelles pour le rendre légitime. Impossible pour lui de se substituer simplement à la philosophie. Godard le sait plus qu'un autre puisqu'il a d'abord pensé à adapter *L'Emile* de Rousseau, pour un film qui est devenu finalement *Le gai savoir*... sans pour autant être une adaptation de Nietzsche. Le film n'a d'ailleurs de rapport exclusif ni avec l'un ni avec l'autre : loin de les adapter, il tente en revanche d'adopter leur regard, pour l'appliquer sur sa propre réalité. *Le gai savoir* se veut donc une étude sur le rôle de la connaissance et de l'éducation, mais dans la France de 1968. La soi-disant adaptation n'est donc pas seulement une affaire de vocabulaire, mais de regard, de point de vue sur le monde – même si en l'occurrence le monde n'est pas le même que celui de Nietzsche, et encore moins que celui de Rousseau.

Mais au fond, *Luttes en Italie* ne serait-il pas construit sur le même principe ? En effet, le film adapte deux choses : 1/ le vocabulaire althussérien, qui est également celui du marxisme-léninisme de la fin des années 1960, et 2/ le point de vue althussérien, sa façon d'aborder les phénomènes, son regard sur la société, sauf que cette fois il s'agit de la même société. Et en épousant à la fois ses mots et son regard, *Luttes en Italie* fait le pari non seulement d'adapter Althusser, mais de le *réécrire*. Autrement dit, de produire une analyse similaire du point de vue du cinéma, comme si l'essai d'Althusser n'existait pas. Selon cette hypothèse, emprunter à un auteur ses mots et son regard serait le moyen de reconstituer le processus de création de son texte, de le recréer. En fin de compte, nous ne sommes pas si loin de l'exemple théorique que donnait Astruc : dans un sens, Descartes aurait pu tourner le *Discours de la méthode* en 16 mm comme s'il ne l'avait pas écrit d'abord...

Puisque le problème du vocabulaire a été abordé au début de ce chapitre, il reste donc à traiter celui du regard. Peut-on réellement dire que *Luttes en Italie* applique un regard althussérien sur le monde ? Pour répondre à cette question, je propose d'étudier plus précisément l'instance énonciative du film. Et l'on comprendra qu'il soit nécessaire de parler d'instance, puisqu'à première vue l'énonciation est complexe, et se divise en deux. Dans un premier temps, le personnage principal n'est pas la narratrice. Cette dernière lui est extérieure, puisqu'elle utilise la deuxième personne du singulier pour commenter ses actions. Pourtant, il n'y a pas de réel dialogue, l'adresse de la narratrice à Paola est uniquement un jeu rhétorique mis en place par le film. D'autant que cette narratrice est omnisciente : elle ne se confond pas avec la protagoniste, mais connaît ses pensées. Le statut de cette voix over est étrange, et donne déjà une tonalité particulière au film. Car la voix

d'Anne Wiazemsky n'appartient ni au monde de la fiction ni vraiment au nôtre. Entre les deux, elle joue le rôle du commentaire, elle fait le lien entre les actions de la protagoniste et ce que l'on peut en dire sur le plan de l'analyse globale. Elle est donc l'instance paradoxale par laquelle le film lie le singulier d'une situation concrète et l'universel de l'analyse philosophique de cette situation. L'actrice a alors une interlocutrice, mais cet interlocutrice est plus proche de nous que d'elle.

Mais à partir de la deuxième moitié du film, cette distinction entre narratrice et protagoniste se brouille, et Paola Taviani se met à s'adresser directement au spectateur, toujours doublée par la voix de Wiazemsky. Le commentaire en voix over ne disparaît pas complètement, mais le personnage aussi apparaît plusieurs fois à l'écran, comme pour annoncer les objectifs à atteindre dans le film. Et elle reviendra lors de la séquence finale, pour récapituler le travail qui a été fait dans l'heure précédente. C'est ce personnage de Paola Taviani qu'il peut être intéressant d'étudier en regard avec la progression du film. En effet, nous la suivons d'un bout à l'autre du film, et pourtant elle n'est jamais clairement définie. Son identité se construit au film des images et des situations, mais n'est jamais donnée. Et pourtant, qu'elle parle directement ou que sa situation soit commentée par la voix over, toutes les situations que nous voyons dans le film sont vues à travers ses yeux, ses émotions, ses idées, etc.

Il y a là, à mon sens, une formidable réinterprétation des standards du cinéma commercial. Et c'est ici que nous retrouvons les théories brechtiennes, dont le groupe Dziga Vertov est assez proche dans sa pensée du personnage. En effet, le concept de distanciation permet à Brecht de remettre en question les fondements idéalistes du théâtre classique, et notamment la prépondérance d'un héros défini par la structure de la pièce. Mais là où le héros classique disparaît, il emporte dans sa chute le spectateur classique. Là où l'art théâtral occidental s'est construit sur la présence d'une conscience globale garante de l'unité du drame, la dramaturgie matérialiste à partir de Brecht se décentre, refuse cette assignation spontanée à un sujet tout-puissant : ses pièces ne peuvent plus trouver de caution morale dans un personnage, elles *ne peuvent plus avoir de centre*. C'est pourquoi la *distance* joue « *au sein même de la pièce*, dans la dynamique de sa structure »⁷⁴. Ce constat sert de base à la réflexion du groupe Dziga Vertov, chez qui l'on retrouve cette volonté de décentrer le drame. Car si l'on ne suit qu'un personnage dans *Luttes en Italie*, ce personnage est tout sauf évident. Tout d'abord, il n'est pas à proprement parler actif, puisqu'il ne fait que subir l'idéologie dominante – même lorsqu'il tente d'en sortir, il est rattrapé par elle⁷⁵. Mais surtout, il est pas

74 Louis Althusser, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste) », dans *Pour Marx* (1965), Paris, La Découverte/Poche, 1996, coll. « Sciences humaines et sociales », p.147

75 Selon ce point de vue, le film le plus emblématique de Godard et Gorin sera sans conteste *Letter to Jane : An Investigation About a Still*. Sorti quelques mois après *Tout va bien*, ce moyen-métrage dresse une théorie de l'acteur d'après une photographie propagandiste de Jane Fonda au Viêt Nam. La vedette, la *star*, n'a selon eux qu'une *valeur d'échange*, puisque seul son nom est utilisé : elle ne peut être que spectatrice des événements du film. Quel qu'il soit,

présenté comme une personne réelle : il n'est qu'un sujet d'expérience, un cobaye pour le film qui se construit autour de lui. Son identité est mouvante, ne parvient pas à se fixer sur des caractères ou des attitudes déterminants.

Nous sommes donc assez loin de ce que décrit Baudry à propos du cinéma traditionnel. Celui-ci serait en effet victime de la « fantasmatisation d'un réel objectif [...], mais d'un réel objectif qui, réduisant ses pouvoirs de contraintes, semble augmenter d'autant les possibilités ou la puissance du sujet »⁷⁶. Baudry lie cette puissance de fantasmatisation au sujet transcendantal hérité de la philosophie idéaliste, cartésienne ou phénoménologique. Or le sujet mis en scène dans *Luttes en Italie* n'a plus l'évidence logique première de ce sujet transcendantal⁷⁷. Et en cela il répond précisément au programme d'Althusser, qui était de créer une théorie non-subjectiviste de la subjectivité. Son constat est le suivant, énoncé en préambule à sa théorie du sujet dans l'article de 1970⁷⁸ :

« Comme le disait admirablement Saint Paul, c'est dans le "Logos", entendons dans l'idéologie, que nous avons "l'être, le mouvement et la vie". Il s'ensuit que, pour vous comme pour moi, la catégorie de sujet est une "évidence" première (les évidences sont toujours premières) : il est clair que vous et moi sommes des sujets (libres, moraux, etc.). Comme toutes les évidences, y compris celle qu'un mot "désigne une chose" ou "possède une signification" (donc y compris les évidences de la "transparence" du langage), cette évidence que vous et moi sommes des sujets – et que ça ne fait pas problème – est un effet idéologique, l'effet idéologique élémentaire. »

Et c'est cette évidence qui, selon lui, garantit en dernière instance la reproductibilité des rapports de production dans la société capitaliste. Au contraire, le groupe Dziga Vertov semble prendre acte de cette théorie du sujet pour éviter les pièges de l'identification. Et il exprime bien ses objectifs, dans un constat aux accents très althussériens : « Ma pratique militante attaque les régions déterminantes de l'idéologie, et par cette attaque elle secoue toutes les bases de l'édifice idéologique dont je suis faite, avec des répercussions inégales selon les régions » (51'04"). Toute la rupture avec le cinéma traditionnel se joue ici : l'homme n'est plus un donné, immédiat, éternel, transcendantal, qu'il s'agirait de représenter dans des personnages déterminés par avance. Car l'homme n'existe pas, seules existent ses attitudes de classe et l'idéologie qui meut ces attitudes. L'homme est avant tout un « *édifice idéologique* » : il peut donc être cherché, analysé, étudié par une pratique stricte de

le héros est donc toujours une fiction idéologique, qui doit feindre de faire l'histoire alors qu'en réalité, ce qui fait l'histoire, c'est le capitalisme qui parle par sa bouche. D'où la question du film – et du texte français qui l'accompagne : « Est-ce que c'est les vedettes, les héros, qui font l'Histoire, ou est-ce les peuples ? »

Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel quel*, n°52, Hiver 1972, p.89

76 Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base » (1970), dans *L'effet cinéma*, Paris, éd. Albatros, 1978, p.20

77 C'est ce que Pêcheux, dans son analyse linguistique, nommera la « notion idéologique de sujet ».
Voir Michel Pêcheux, *op. cit.*, p.118

78 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », *op. cit.*, p.111

l'analyse, mais jamais l'individu n'est donné d'abord. Il est donc impossible de le « représenter » puisqu'il *n'existe pas de modèle* : c'est pourquoi l'analyse doit précéder la représentation. Un film révolutionnaire doit alors, comme le proclame *Vent d'Est*, « lutter contre le concept bourgeois de représentation » (59'15"). Ainsi, aucun scénario ni aucun drame ne peut exister ici, puisque les éléments premiers du drames sont déjà mis en doute. D'où l'injonction forte de *Luttes en Italie* : démêler les idéologies qui s'incarnent dans les sujets avant de penser à faire quelque chose de concret de ces sujets. « Programme : penser la subjectivité en termes de classe » (*Luttes en Italie*, 53'06").

C'est pourquoi chaque séquence doit faire le point sur ce qu'il advient du personnage : son identité est instable et se construit au cours de la démonstration qu'en donne le film. Le « je » du film n'est pas un Sujet au sens cartésien du terme, il n'est pas une simple conscience de soi à qui l'on demanderait de produire une connaissance des phénomènes du monde. Ce sont ces phénomènes qui viennent façonner son identité, la remettre sans cesse en question, la constituer par tâtonnements. Du texte d'Althusser, le film du groupe Dziga Vertov retient donc avant tout le constat, l'analyse, ce qui lui permet d'en donner un prolongement possible. L'auteur disparaît au profit du collectif ; le personnage est mal défini et soumis à une constante remise en question ; la voix over double les paroles et commente le film tout à la fois : à travers l'interprétation bancal de ces trois pôles traditionnels du cinéma, *Luttes en Italie* fait en sorte que plus rien soit évident dans sa construction⁷⁹.

Cette question du regard est importante, et touche finalement plus que la seule analyse des situations du film. Elle est une grille de lecture, qui permet de régler les différents éléments cinématographiques. Ici, le point de vue inspiré d'Althusser et de sa définition de l'idéologie permet de dépasser les apories, bien pointées par Baudry, du cinéma traditionnel. Et en particulier sa conception du personnage encore largement idéaliste. En fin de compte, nous ne sommes donc pas devant une réelle réécriture de l'article d'Althusser, mais plutôt dans une application de ses thèses sur la subjectivité. Une application permise par le fait qu'en philosophie comme au cinéma, un discours implique un sujet. Il existe donc nécessairement un manière althussérienne d'envisager ce problème, même dans un film.

Mais cet exemple du sujet semble être un cas particulier. Serait-il possible d'adapter aussi bien une doctrine dont les éléments ne se retrouveraient pas du tout au cinéma ? Qu'en serait-il, par

⁷⁹ Godard admet lui-même cet aspect de sa recherche : « Le lieu commun est le mal le plus répandu, c'est une structure bourgeoise. C'est important de méditer dessus pour arriver à le dépasser. Je me suis aperçu par exemple que tous les discours, aussi bien ceux de Pompidou que ceux des M.L. commençaient par "il est évident que". Castro a raison, les vérités évidentes, ça commence à faire chier, c'est de la philosophie bourgeoise. »

Alain Bergala, *op. cit.*, p.337

exemple, des thèses métaphysiques ou épistémologiques d'Althusser ? Ici, adapter le langage de l'auteur d'origine ne peut résolument plus suffire à l'adaptation. Jean-Paul Fargier pointe bien les écueils de cette approche dans un article de 1976 où il explique qu'il n'a plus d'espoir dans le cinéma militant, lui qui en fût un des plus grands défenseurs dans les premières années de *Cinéthique*. Dans ce pamphlet contre le cinéma militant, Fargier renie jusqu'à son propre film, paru un an plus tôt, *Quand on aime la vie on va au cinéma*. Le cinéma militant, dit-il, est bavard. Il cherche à réemployer les mots soi-disant justes de la lutte politique, et oublie que le cinéma c'est aussi des images. C'est un cinéma de parti, et de parti nécessairement unique, qui se borne à faire la promotion d'une idéologie par les moyens du cinéma, mais sans respecter le cinéma lui-même. Le cinéma militant, en définitive, « est une âme qui ne sait que faire de son corps »⁸⁰.

On pourrait penser que l'esthétique du groupe Dziga Vertov n'est pas uniquement concentrée sur le son, que Godard et Gorin ne sont pas hommes à négliger l'image. Toutefois, ce risque existe chez eux ; et reprendre les mots d'Althusser pour l'adapter pourrait facilement conduire à une telle erreur. Car le son est très présent dans *Luttes en Italie*, et aucune image du film ne pourrait exister sans lui, alors que le contraire serait imaginable pour certaines séquences. Au point que les *Cahiers du cinéma* ont même publié tels quels tous les textes du film⁸¹. Le seul élément qui garantisse le film contre cette erreur est le renvoi perpétuel et explicite entre son et image. Quand bien même il ne s'agirait que d'expliquer avec le son ce qui se passe dans l'image, cela constitue déjà un lien. Il y a donc un mouvement commun – une dialectique, si l'on veut – entre les images et les sons, qui empêche le film de se refermer sur sa bande-parole.

C'est que le groupe Dziga Vertov n'adapte pas seulement les mots ou le regard de l'article d'Althusser. Il tente, au moins en partie, d'en traduire les concepts.

B. Sur le concept d'idéologie

« Troisième partie du film : redire ce que j'ai dit jusqu'à maintenant, mais puisqu'il s'agit d'un film, le redire avec des images et des sons » (*Luttes en Italie*, 36'35"). A elle seule, cette déclaration de la protagoniste résume bien le transfert d'enjeu qui s'est effectué, de la grammaire du matérialisme à la « grammaire » cinématographique. « Redire » la même chose, mais avec les moyens appropriés : là, le problème est strictement celui de l'adaptation, de la *traduction* des

80 Jean-Paul Fargier, « Pour le dépérissement du cinéma militant », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, mars-avril 1976, p.164

81 Groupe Dziga Vertov, « Bande paroles de *Luttes en Italie* », *Cahiers du cinéma*, n°238-239, mai-juin 1972, pp.40-57

concepts en images. Depuis Eisenstein le cinéma parlant avait permis de résoudre le problème de la langue, qui est devenue commune à la philosophie et au cinéma. Mais les concepts sont justement ce qui continue de les opposer, puisque le langage parlé vise à l'universel, au général, tandis que l'image ne peut être que particulière. Une image ne peut être que l'image d'un objet particulier, et jamais de son idée générale.

J'ai déjà mentionné, au début de la partie A, la volonté de Godard de « réapprendre le langage, savoir quel est ce langage qui a été bâillonné, brimé ». Mais ce qu'il faut ajouter, c'est que tout de suite après cette phrase, il continue comme ceci⁸² :

« Par exemple *les images de gens au travail*, on n'en trouve pas. [...] En France, si vous cherchez pour illustrer un article un ouvrier qui travaille à la chaîne, vous ne la trouverez pas, alors que vous trouverez dix mille images de Killy au volant d'une Matra. Mais l'ouvrier qui est à la chaîne chez Matra vous ne le trouverez jamais. [...] Regardez aux informations de la télé ce que c'est que la vie française. Quand vous voyez le conseil des ministres, vous ne voyez pas les ministres qui parlent, qui discutent, vous voyez des gens qui sortent de voitures et qui serrent des mains. »

Au moment de prendre un exemple de ce réapprentissage du langage, Godard n'hésite donc pas à partir sur le terrain, non plus du langage à proprement parler, mais des images. Parler du « langage » cinématographique comme d'une métaphore pour exprimer la division quasi-grammaticale du film en séquences, plans, raccords, etc. n'est donc plus suffisant. L'homonymie était au départ une métaphore à visée théorique, elle est devenue bien plus que cela. Lorsque Godard donne cette enchaînement d'idées et semble confondre langage et images, il ne faut pas y voir un simple amalgame. En réalité, il proclame qu'il est possible de dire autant par la cinéma que par le langage. L'art des images en sort avec des propriétés accrues, qui rendent possible l'analyse parallèle du film *Luttes en Italie* et de l'article de Louis Althusser. Savoir que *Luttes en Italie* est l'adaptation d'un texte philosophique devrait donc nous permettre de tenter cette comparaison, de chercher la loi de traduction mise en œuvre par Godard et Gorin.

Au fond, il est frappant de constater que Godard prend le « réapprentissage » du langage au sens d'une redécouverte, ou même d'une découverte tout court. En effet, il ne demande pas de réinterpréter différemment les images à disposition, mais de voir et d'analyser de nouvelles images, qui n'existent pas en tant que telles. Et *Luttes en Italie* fonctionne en vérité sur ce même principe : le film commence par laisser des trous dans son montage, des « blancs » qui sont en réalité des noirs, dans la deuxième partie. Puis la troisième se chargera de remplir les trous, de les combler, de remplacer les noirs par ces images qui, justement, n'existaient plus. Et elles n'existaient plus pour la simple et bonne raison que l'on n'avait pas le droit de tourner dans les usines : la société capitaliste

82 Alain Bergala, *op. cit.*, pp.332-333 (je souligne)

organisée a pris soin de museler l'image des travailleurs, de ne laisser aucune trace de ce processus de production, pour mieux imposer l'évidence de la production des biens⁸³.

Il n'est pas anodin que ce soit justement des images de travail en usine qui soient victimes de cette disparition. Car ce moment du travail est un maillon essentiel du fonctionnement général de la société capitaliste : celui où s'exprime la division du travail dans son aspect éternellement reproductible. Le capitalisme a besoin de ce moment de la production brute, qui représente l'image directe des forces productives, pour parler le vocabulaire de Marx. Mais faire de l'image de ces forces productives, ou de l'absence de cette image, un *rapport*, un lien entre deux images de vie quotidienne, c'est passer du processus de production à sa reproductibilité. Ici, le groupe Dziga Vertov prend de la hauteur par rapport au travail lui-même, à son objectif immédiat de production, et étudie plutôt les *rapports de production* qui s'incarnent dans le travail. Or, si l'on reprend l'article « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat » d'Althusser, on constate que c'est justement sur ce point point, selon lui, que se concentre le travail de l'idéologie. Car les éléments matériels, tels que le salaire ou les aménagements pour le bien-être des travailleurs, ne peuvent assurer à eux seuls la reproduction de la force de travail d'une génération sur l'autre : il faut également reproduire son attitude, sa détermination de classe, sa soumission à l'idéologie dominante. Et cette seconde reproduction est de plus en plus assurée en dehors du système de production capitaliste lui-même, dans les AIE. Althusser conclue ainsi son analyse de la reproduction capitaliste⁸⁴ :

« La reproduction de la force de travail fait donc apparaître, comme sa condition sine qua non, non seulement la reproduction de sa "qualification", mais aussi la reproduction de son assujettissement à l'idéologie dominante, ou de la "pratique" de cette idéologie, avec cette précision qu'il ne suffit pas de dire "non seulement mais aussi", car il apparaît que *c'est dans les formes et sous les formes de l'assujettissement idéologique qu'est assurée la reproduction de la qualification de la force de travail.* »

Voilà pourquoi « *c'est à partir de la reproduction* qu'il est possible et nécessaire de penser ce qui caractérise l'essentiel de l'existence et la nature de la superstructure »⁸⁵, donc des productions intellectuelles, philosophiques, morales, politiques, etc. d'une société. L'idéologie est donc ce qui fait le lien entre ces différents éléments de la superstructure, et c'est dans les AIE que se joue la domination cohérente et unifiée de l'idéologie elle-même. L'idéologie, selon Althusser, apparaît donc comme le principe unificateur d'une formation sociale, qui assure la complémentarité entre ses organes de production et ses organes de reproduction des rapports de production.

83 Godard l'explique bien lui-même : « Le fait déjà qu'on n'ait pas le droit d'avoir des images de son travail, qu'il faille des autorisations pour tourner dans son usine, indique bien l'état de répression policière qui s'exerce sur les images. Si on veut par exemple filmer une image de l'EDF, il faut demander des autorisations et si n'importe qui se présente pour filmer dans une usine, s'il ne se fait pas vider par le patron, il se fera vider par la CGT. »

Ibid., p.332

84 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », *op. cit.*, p.73

85 *Ibid.*, p.76

Devant cette définition, force est de constater que les cartons noirs de *Luttes en Italie* remplissent précisément la même fonction. Il y a dans ce montage une volonté d'unir les mécanismes de production, qu'ils soient visibles ou non, et les attitudes quotidiennes de la militante, le point commun à ces deux types d'images étant l'idéologie qu'elles servent. La voix over d'Anne Wiazemsky nous le confirme dans l'introduction de la deuxième partie du film :

« Tu découvres que la première partie était un ensemble organisé, dont le centre était la rubrique "société". Et c'est à partir de là que s'est organisé le rapport des images de toi et des images noires. *Et ce rapport a un nom : idéologie*. Idéologie : rapport nécessairement imaginaire de toi à tes conditions réelles d'existence » (17'02").

Le travail d'adaptation réalisé par Godard et Gorin autour du concept d'idéologie est donc remarquable, puisque ce concept fondateur de la théorie d'Althusser devient chez eux un principe de montage, une façon de connecter les éléments de la société entre eux en fonction de l'organisation structurelle de l'ensemble. Ce montage n'est plus, comme dans le cinéma traditionnel de fiction, un montage fondée sur la causalité, qui lierait entre elles une cause et une conséquence à l'intérieur d'un ensemble d'actions. Nous sommes, au contraire, devant un montage qui ne laisse dominer aucun des éléments qu'il lie, ni dans la chronologie des événements ni dans leur enchaînement logique. Le « procès de production », c'est-à-dire pour parler comme Althusser l'exercice de la force des travailleurs dans le cadre d'une organisation capitaliste du travail, est alors placé au même niveau que la reproduction des rapports de production, c'est-à-dire que les attitudes de la militante inconsciemment victime de l'idéologie bourgeoise. Le montage n'est plus cette hiérarchisation des actions, au service d'un ordre préétabli du discours où chaque élément ne vaut que pour ce qu'il permet ensuite. S'il existe une hiérarchie, alors c'est de l'organisation sociale elle-même qu'elle provient⁸⁶ : le montage se contente de l'exprimer. Il ne peut se substituer à l'ordre réel des événements. Il se contente au contraire d'exprimer une détermination idéologique, sous-jacente à l'organisation de la société. Il est le lien par lequel chaque élément est attesté comme émanant d'une même totalité sociale. Au fond, il ne fait que *faire appartenir à une même totalité* les fragments de la vie de Paola. Nous avons là un *montage additif*, qui place les éléments les uns à la suite des autres sans les classer ni justifier de leur lien causal, car il s'agit justement de mettre en lumière le lien invisible qui s'exerce entre eux. Il est un rapport, mais volontairement il ne précise pas quel type de

86 En effet, il serait faux de considérer que tous les secteurs des AIE interviennent à part égale dans la constitution de la totalité sociale. L'analyse althusserienne dont s'inspirent Godard et Gorin récuse, précisément, cette vision hégélienne de la dialectique, où chaque contradiction opérerait dans une partition juste et égalitaire des deux termes opposés. Au contraire, le projet d'Althusser est d'imposer une conception du tout comme « structure articulée à dominante ». Car si aucune région ne prédomine dans la structure, il est impossible de transformer les rapports entre ces régions par la pratique. Cette conception du tout est donc indispensable à l'action politique, qu'elle soit révolutionnaire ou non.

Voir Louis Althusser, « Sur la dialectique matérialiste (De l'inégalité des origines) » (1963), dans *Pour Marx, op. cit.*, pp.206-224

rapport il représente, et c'est de cette façon qu'il suggère le mieux le lien théorique réel entre les différentes régions du film.

Ainsi ce rapport ne peut-il être que « nécessairement imaginaire », puisqu'il n'appartient à aucune image : il n'existe que dans le processus qui les unit. Le concept d'idéologie est donc tout aussi central dans *Luttes en Italie* qu'il l'était dans l'article d'Althusser, puisqu'il assure la cohérence globale de l'argumentation, au-delà de sa division en régions. Les régions des AIE qu'analyse Althusser doivent à l'idéologie d'apparaître les unes à côté des autres dans cet essai : sans elle, elles ne peuvent être mises en communication. De la même façon, les régions de la vie quotidienne telle que les envisage le film du groupe Dziga Vertov ne sont liées que par ce montage additif qu'est l'idéologie. C'est ainsi que l'exprimera la conclusion de la troisième partie du film : « Toutes les régions de l'idéologie bourgeoise assurent la permanence des rapports de production capitalistes, sous la direction de cette région déterminante, juridico-politique, d'Etat » (49'20").

Le choix du carton noir pour matérialiser visuellement cette omniprésence de l'idéologie se comprend donc aisément. Car si l'idéologie est un rapport imaginaire, cela la rapproche de l'action de montage. Toutefois, l'un comme l'autre sont des opérations implicites, invisibles – quoique « matérielles » au sens althussérien – et qui n'ont pour objectif que de ne pas être décelées. Or, tout l'objectif de l'essai d'Althusser était de rendre visible l'idéologie par une étude détaillée des régions de la superstructure où cette idéologie s'incarnait. Pour suivre ce modèle, *Luttes en Italie* devait donc rendre visible son opération de montage additif. Mais le montage ne se matérialise jamais que comme l'intervalle infinitésimal qui sépare deux images. Pour rendre visible cette coupure infiniment petite, Godard et Gorin n'ont d'autre choix que de l'élargir, d'en faire une vraie image, nécessairement noire puisqu'elle est imaginaire. Par cette extension du *cut*, les réalisateurs rendent sensible le passage d'une image à l'autre, et par conséquent cette image noire offre une visibilité à l'acte de montage lui-même.

La démarche peut sembler insistante, mais elle représente bien le penchant didactique de *Luttes en Italie*. Montrer seulement des extraits de la vie quotidienne de cette militante, comme si elle se déroulait devant nous, ne suffirait pas à comprendre les mécanismes qui font de cette vie une vie organisée selon son appartenance à une classe sociale. Le film a donc besoin de cette mise en perspective interne, besoin de montrer à la fois l'objet d'étude de départ et ce que l'on peut en dire. C'est pourquoi *Luttes en Italie*, comme la plupart des films du groupe Dziga Vertov, ne peut s'envisager sans son commentaire sonore, car celui-ci lui permet de lier en un discours les fragments d'existence qui nous sont montrés. Mais contrairement aux autres productions du groupe, dans *Luttes en Italie* le discours parlé n'est pas le seul élément qui permet de faire la jonction entre les scènes. En prenant pour *objet* l'idéologie, le film se donne les moyens d'en faire un principe

filmique de montage. A première vue, la thèse est assez simple, et rejoint cette idée que le film emprunte au *Petit livre rouge* : « L'existence sociale des hommes détermine leur pensée »⁸⁷ (25'14"). Et le film se propose d'analyser les conditions de cette existence sociale, dans le but de « produire la connaissance de la situation concrète ; ta situation concrète » (26'54"). Mais si l'on réfléchit, cette thèse rappelle singulièrement la philosophie d'Althusser lorsque celui-ci, avant d'en venir à la thèse centrale de son article, récapitulait les acquis de son analyse de l'idéologie⁸⁸ :

« Les idées ont disparu en tant que telles (en tant que dotées d'une existence idéale, spirituelle), dans la mesure même où il est apparu que leur existence était inscrite dans les actes des pratiques réglées par les rituels définis en dernière instance par un appareil idéologique. Il apparaît donc que le sujet agit en tant qu'il est agi par le système suivant (énoncé dans son ordre de détermination réelle) : idéologie existant dans un appareil idéologique matériel, prescrivant des pratiques matérielles réglées par un rituel matériel, lesquelles pratiques existent dans les actes matériels d'un sujet agissant en toute conscience selon sa croyance. »

Ce n'est donc qu'à condition de connaître ce schéma d'efficacité de l'appareil idéologique que l'on peut suggérer les pensées des hommes par le biais de fragments de leur existence sociale. Car ces pensées sont inscrites dans une pratique, elle-même résultant en dernière instance d'une détermination par l'appareil idéologique de la société. Une détermination qui aurait même ironiquement pris *Luttés en Italie* pour cible au moment de présenter le film à son commanditaire, le service public de télévision italien. En effet, d'après Godard, le producteur de *Luttés en Italie* lui aurait affirmé : « En tant qu'homme, j'admire beaucoup votre film, mais en tant que directeur de la RAI, je le refuse »⁸⁹. L'anecdote a de quoi faire sourire, mais en réalité elle illustre exactement les thèses du film sur l'idéologie : les idées seules n'existent pas, il n'y a pas de pure idéalité ; les pensées ne comptent pour rien si elles ne sont pas inscrites dans une pratique. Or « il n'est de pratique que par et sous une idéologie »⁹⁰, et cette idéologie est déterminée indépendamment des individus par les rapports existant entre l'appareil d'Etat et les AIE. Ici, le producteur ne fait qu'interpréter personnellement un constat qui appartient en réalité à l'organisation de la superstructure elle-même : *Luttés en Italie* et les conditions habituelles de diffusion d'un film dans le système de production capitaliste sont profondément incompatibles, car leurs pensées n'appartiennent pas à la même pratique, ne sont pas déterminées par la même idéologie. C'est donc en vertu du schéma idéologique décrit par Althusser que la traduction des actes en mots peut se faire dans le film du groupe Dziga Vertov. L'idéologie était chez le philosophe le trait d'union entre les pratiques sociales et la pensée susceptible d'en donner la théorie ; sa transcription à l'écran sous la forme d'un écran noir joue chez

87 Mao Tsé-Toung, *Citations du président Mao Tsé-Toung*, Paris, Seuil, 1967, p.124

88 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », *op. cit.*, p.109

89 Alain Bergala, *op. cit.*, p.374

90 Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », *op. cit.*, p.109

Godard et Gorin un rôle étrangement similaire. Elle est le concept unificateur, l'élément visuel crucial grâce auquel *Luttes en Italie* organise dans un réseau signifiant les gestes et pratiques qu'il met en scène. On pourrait même ici parler de *gestus*⁹¹ au sens brechtien : le fait de séparer les gestes par ces implacables images noires les isole, et en fait des instants prégnants, représentant de façon parfaite la pensée sociale globale dont ils sont l'effet. C'est alors qu'ils cessent d'être seulement des effets, et deviennent eux-même une image de leur propre cause, l'image du concept. Ainsi cette idéologie en forme de carton noir est exactement ce qui permet le passage des pratiques matérielles aux pensées, des attitudes de classe à la théorie de la lutte des classes, des actes aux concepts, en un mot du cinéma à la philosophie.

C. Adaptation et métaphore

1. Marx et la dette du marxisme

Ce travail d'interprétation cinématographique autour d'un concept-clé, s'il est comme ici revendiqué et expliqué au spectateur, serait donc une bonne hypothèse pour adapter la philosophie au cinéma. Mais dans le cas présent, pour Godard et le groupe Dziga Vertov, ce n'est pas le seul enjeu : il s'agit tout autant d'élever le cinéma lui-même à la pensée, à l'action politique, à la critique de l'idéologie dominante *en pratique*. Le texte d'Althusser est alors un point de pivot, une base sur laquelle s'appuie le groupe, mais son projet va plus loin que la simple reprise des thèses de départ. Pour eux, l'important n'est pas d'être fidèle aux thèses du philosophe, mais de suivre son mot d'ordre révolutionnaire et matérialiste. En fait, on constate dans les années 1970 qu'une école de pensée se construit autour de la figure d'Althusser, et notamment autour de l'analyse de la société qu'il donne dans « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat ». Son influence est grande dans les sciences théoriques. Nous l'avons vu avec Pêcheux qui tente, à partir de 1975, de réformer la linguistique d'après les acquis marxistes, notamment concernant la théorie du sujet. Mais nous pourrions dire la même chose, finalement, de Godard et Gorin : ils ont pour ambition de constituer une théorie du cinéma fidèle aux thèses de Marx et d'Althusser, donc fidèle à leur analyse du monde.

Aux origines de cette ambition, on trouve la lecture de la philosophie de Karl Marx par

91 Je me fie pour utiliser ce concept à la remarquable interprétation que donne Roland Barthes du cinéma d'Eisenstein : « une jubilation continue, faite d'une sommation d'instant parfaits ». Voir Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : Théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, pp.187-188

Althusser. En vérité, cette lecture du *Capital* n'est pas une simple explication, mais le programme d'une vie nouvelle placée sous le signe de l'analyse marxiste des formations sociales. Et le groupe Dziga Vertov s'inscrit pleinement dans ce projet majeur, comme en atteste la voix over de *Vent d'Est* au moment où l'on voit un militant lire Marx : « Il n'écoute pas le maître d'école révisionniste, il ne commence pas par le chapitre 2. Il lit le chapitre 1 du *Capital* de Karl Marx. Il lit, pour s'en servir » (1h08'40"). *Pour s'en servir*, c'est-à-dire pour puiser en Marx les concepts qui permettront de mettre fin, dans tous les domaines de la vie, à la domination historique de l'idéalisme bourgeois. Et donc pour placer leur cinéma sous le patronage du programme althussérien, qui n'est pas seulement philosophique mais se présente comme un mot d'ordre global, mot d'ordre qui prend pour objet l'ensemble des pratiques sociales des hommes.

A propos de ce programme, Althusser aime à revendiquer comme influence majeure la « rupture épistémologique » opérée par Marx vis-à-vis des théoriciens de l'Economie Politique que sont Smith et Ricardo. Il se fonde pour cela sur un texte d'Engels, où celui-ci s'interroge sur la nouveauté de Marx par rapport à ses prédécesseurs, et le compare alors à la révolution de Lavoisier en chimie. Car la chimie dite « phlogistique » avait déjà produit l'oxygène, à partir d'un fait nouveau contredisant l'expérience habituelle, mais ce n'est que Lavoisier qui l'a réellement *découvert*, puisqu'il a soumis à examen toute la chimie de son temps au point de l'invalider. Ce qui caractérise sa rupture, c'est donc un changement dans l'*objet* de la chimie. Selon Engels, la rupture de Marx est équivalente à un changement d'objet de ce type, et pose la question qui était le point aveugle de l'Economie Politique, la plus-value. Althusser l'explique bien⁹² :

« La reconnaissance par Engels de l'effet prodigieux du surgissement d'une théorie nouvelle : le "coup de tonnerre dans un ciel serein", nous intéresse comme l'indice brutal de la *nouveauté* de Marx. [...] Engels n'hésite pas : il pose *directement* le vrai problème de la *rupture* épistémologique de Marx avec l'économie classique ; il le pose sur le point le plus pertinent, qui est aussi le plus paradoxal : à propos de la *plus-value*. Justement la plus-value n'est pas *nouvelle*, puisqu'elle a bel et bien été déjà "*produite*" par l'Economie classique ! Engels pose donc la question de la *nouveauté* de Marx à propos d'une réalité qui, chez lui, *n'est pas nouvelle* ! C'est dans cette extraordinaire intelligence de la *question*, qu'éclate le génie d'Engels : il affronte la question dans son dernier réduit, sans l'ombre d'un recul ; il l'affronte là même où la question se présentait sous la forme écrasante de sa *réponse* ; là où plutôt la réponse interdisait, par les titres écrasants de son évidence, de poser la moindre question ! »

Le premier enjeu est de définir l'objet de la théorie économique de Marx, puisque non conscient de sa radicale nouveauté Marx lui-même n'a pu définir clairement cet objet. C'est en prenant le temps de définir son champ problématique que le marxisme devrait être capable d'accéder à la science, à des résultats justes, et de s'extraire de l'idéologie qui était la forme

92 Louis Althusser, « L'objet du *Capital* », dans Louis Althusser (dir.), *Lire le Capital* (1965), Paris, PUF, 1996, coll. « Quadrige », p.351

spontanée de la connaissance⁹³ :

« En vérité, cette révolution théorique, visible dans la coupure qui sépare une science nouvelle de l'idéologie dont elle naît, retentit profondément dans l'objet de la théorie, qui est lui aussi, dans le même moment, le lieu d'une révolution – et devient proprement un *objet nouveau*. Cette mutation dans l'*objet* peut faire, tout comme la mutation dans la problématique correspondante, l'objet d'une étude épistémologique rigoureuse. [...]

Par là, nous voici rendus au seuil de notre question : quel est l'*objet propre* de la théorie économique fondée par Marx dans *Le Capital*, quel est l'objet du *Capital* ? Quelle est la différence spécifique qui sépare l'objet de Marx de l'objet de ses prédécesseurs ? »

Cet objet, c'est la suite de l'ouvrage qui nous le donnera. Car si Smith ou Ricardo ont été aveugles, c'est qu'ils ont méconnu la structure des mécanismes économiques. En étudiant uniquement des faits, c'est-à-dire des événements ponctuels liés entre eux par une causalité immédiate, directe, ils se sont empêchés de percevoir leur organisation en structure.

« Cela implique alors que les effets ne soient pas extérieurs à la structure, ne soient pas un objet, ou un élément, un espace préexistant sur lesquels la structure viendrait *imprimer sa marque* : tout au contraire, cela implique que la structure soit immanente à ses effets, cause immanente à ses effets au sens spinoziste du terme, que *toute l'existence de la structure consiste dans ses effets*, bref que la structure qui n'est qu'une combinaison spécifique de ses propres éléments, ne soit rien en dehors de ses effets. »

Dans ce texte précédant de peu la conclusion de sa démonstration⁹⁴, Althusser livre en détails sa conception de la totalité sociale comme structure intégrant la somme des faits, mais sans représenter plus que l'ensemble de ces faits. Ainsi *Luttes en Italie*, lorsqu'il reprend Althusser, se doit de penser de la sorte l'enchaînement des faits de la vie de Paola. Tout l'enjeu du film est en effet de lier ses éléments dans une vision globale, alors que dans la première partie chacun nous est présenté indépendamment, comme détaché du reste. L'annonce de chaque domaine par la voix over nous laisse croire au départ à une analyse fragmentée, et le montage renforce cette impression puisqu'il ne montre que des séquences brèves, composées en général d'un *seul plan fixe*. Nous voyons alors, spontanément, des *faits* séparés. Ce n'est qu'ensuite que nous pourrions considérer ses faits comme les effets d'une structure qui leur est intérieure, immanente, et qui se manifeste en dernière instance par une détermination idéologique. Il paraît évident que cette organisation du film, même si elle ne cite pas explicitement ses influences, tente à son tour d'amener la théorie matérialiste là où elle n'était pas, à savoir au cinéma. Godard et Gorin raisonnent ici dans les termes du changement de paradigme social, philosophique et politique que représentèrent en leur temps les

93 Louis Althusser, « L'objet du *Capital* », *op. cit.*, p.362

Notons que l'on retrouve cette même distinction entre science et idéologie dans « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat ». Althusser y oppose la *reconnaissance* des évidences idéalistes produites par l'idéologie dominante ; et la *connaissance* qui peut découler d'un examen scientifique, nécessairement marxiste et matérialiste, de ces prétendues évidences.

Voir Louis Althusser, « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », *op. cit.*, pp.111-114

94 Louis Althusser, « L'objet du *Capital* », *op. cit.*, p.405

découvertes d'Althusser sur la philosophie de Marx.

Voici donc l'analyse que donne Althusser, qui se positionne ici en épistémologue, en philosophe des sciences, pour interpréter le marxisme d'une manière nouvelle. Le recours à l'histoire et à la philosophie des sciences étant une façon pour lui d'affirmer le caractère scientifique du matérialisme historique. Mais si dans sa philosophie la connaissance de la théorie marxiste est première, les pratiques politique, philosophique, théorique, etc. ont pour devoir de respecter cette rupture épistémologique, cette « immense révolution théorique »⁹⁵, de ne pas la renier, et même de l'approfondir pour la concrétiser. Dans la conclusion de sa lecture du *Capital*⁹⁶, il prophétise donc :

« Nous pouvons anticiper l'avenir, et faire la théorie non seulement de cet avenir, mais aussi et surtout des voies et moyens qui nous en assureront la réalité.

La théorie marxiste de l'histoire, entendue comme on vient de la définir, nous assure ce droit, sous la réserve que nous sachions définir très exactement ses conditions et ses limites. Mais en même temps elle nous donne à mesurer ce qui nous reste à faire – et qui est immense, pour définir avec toute la rigueur désirable ces voies et ces moyens. »

2. Les limites de la traduction

Pour Althusser comme pour ses disciples, pour la philosophie comme pour l'histoire, la linguistique ou la sémiologie, être marxiste serait donc un problème de fidélité à cet événement théorique – ou épistémologique si l'on veut – qu'a représenté la théorie économique de Marx. Pêcheux en est bien conscient, soulignant que comme toute science, le matérialisme historique progresse de façon non linéaire, par des luttes, des ruptures et des révolutions qui affectent la structure du mode de production dans lequel il prend place. C'est pourquoi tout retour en arrière, tout recouvrement de cette rupture épistémologique serait inacceptable, puisque cela équivaldrait à replonger sciemment dans l'idéologie de laquelle on s'était d'abord détaché : le marxisme-léninisme, sous toutes ses formes, *reste subordonné à sa révolution philosophique*⁹⁷.

Mais si le projet de Pêcheux était justifié par la proximité de thèmes de la philosophie et de la sémantique, qui traitent toutes deux de l'impact des signes sur le sujet, le point de départ théorique du groupe Dziga Vertov, qui lui permet de faire la jonction entre cinéma et marxisme, paraît moins évident. On peut avancer en effet que l'idéologie, qui est pourtant le point d'ancrage de leur cinéma dans la théorie marxisme-léninisme de la structure sociale, n'appartient pas au cinéma. Ou si toutefois elle appartient au dispositif cinéma – c'est la thèse de Baudry –, du moins n'est-elle pas un objet d'étude naturel pour un film. En suivant cette proposition, on arriverait à la conclusion

95 *Ibid.*, p.396

96 *Ibid.*, p.417-418

97 Michel Pêcheux, *op. cit.*, p.185

que *Luttes en Italie* ne traiterait pas de l'idéologie elle-même, mais produirait une *interprétation* de ce concept dans le champ cinématographique, pour se charger ensuite d'étudier les conséquences de cette interprétation.

Nous rejoignons ici un argument contre le cinéma expérimental, énoncé par le chercheur Steve Cannon dans un article de 1993 intitulé « Godard, the *Groupe Dziga Vertov* and the Myth of "Counter-Cinema"⁹⁸ » :

« Le point par lequel le groupe approche la réalisation elle-même est l'idée selon laquelle la politique révolutionnaire est seulement une question de théorie correcte. Cela les conduit à employer un ton rude, sectaire, qui empêche toute communication réelle avec un public de non-convertis, mais aussi à importer massivement la terminologie marxiste dans des problèmes de cinéma *sur une base purement métaphorique (on a purely metaphorical basis)*, alors qu'il aurait fallu situer cette pratique cinématographique dans une analyse marxiste de la société, dans la théorie de la lutte des classes, et repenser le rôle du cinéma à partir de là. »

Et Cannon continue, à propos maintenant de la notion de « cadre » empruntée à Lénine, qui se réfère à l'origine au processus de contagion révolutionnaire⁹⁹ :

« Godard, à une occasion, a fait référence à un public "cadre" ; encore un terme politique, léniniste, importé dans la pratique cinématographique. Mais malgré l'usage intensif de la terminologie léniniste dans leur films, on en reste à un niveau rhétorique, puisque dans la relation qu'il néglige entre une minorité révolutionnaire et un public plus large, le groupe ne fonctionne absolument pas selon des lignes léninistes. »

La démonstration de Cannon cherche donc à montrer que l'importation de concepts philosophiques ou politiques dans la théorie du cinéma ne va pas de soi, et manque parfois de rigueur. Cannon se propose ensuite de répondre aux nombreux commentateurs, tels McCabe ou Thompson, qui ont vu dans les films du groupe Dziga Vertov une application de la distanciation brechtienne : il souligne alors le fait que le cinéma expérimental s'isole dans sa forme et se coupe du public, alors que l'esthétique brechtienne cherchait précisément à le rejoindre par des mécanismes internes au drame, au « fond ». A l'écouter, ce ne serait donc pas rendre justice à Mao, à Marx ou à Brecht que d'utiliser leurs concepts pour parler de cinéma. On pourrait reprocher à Cannon sa focalisation trop insistante sur les problèmes de diffusion des films du groupe Dziga Vertov, comme s'il choisissait de mettre entre parenthèses leur travail sur la production. Mais ce choix s'explique de façon simple, car cet article est d'abord une réponse à Peter Wollen, le premier chercheur anglo-saxon à s'être intéressé au groupe Dziga Vertov, qui semble avoir trop glorifié leur démarche d'opposition, au prix d'un manichéisme peu objectif¹⁰⁰. Mais malgré tout, le diagnostic pessimiste de

98 Steve Cannon, « Godard, the *Groupe Dziga Vertov* and the Myth of "Counter cinema" », *Nottingham French Studies*, n°32.1, *French Cinema*, printemps 1993, p.80 (je traduis)

99 *Ibid.*, p.81 (je traduis)

100 Voir Peter Wollen, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'est* », dans Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, vol.

Cannon semble tout à fait recevable, et plutôt juste sur le plan théorique.

La conclusion de ma première partie, où je pointais le problème de méthode qu'il y avait à parler dans les mêmes termes théoriques de Brecht, qui théorise la *réception* de l'oeuvre d'art, et de Godard, qui théorise sa *conception*, n'était donc pas très éloigné de cette approche sceptique. Et quand bien même la comparaison serait justifiée dans les faits par le fait que Godard ait lu Brecht, Marx et Althusser, et revendiqué leur lecture, la nuance apportée par Cannon est intéressante pour l'analyse. Dans la volonté de *faire coïncider* le cinéma avec une théorie philosophique préexistante, il y aurait donc toujours une violence faite à la logique, une torsion de la méthode. Si l'on en reste à une analyse d'influence, en prenant pour postulat qu'une théorie peut influencer une pratique artistique, le passage de l'une à l'autre ne peut se faire que par l'action d'une métaphore, donc d'une figure de style, c'est-à-dire d'une forme qui possède une valeur esthétique, mais aucune viabilité sur le plan logique.

Par conséquent, il me semble nécessaire d'abandonner le seul point de vue de l'adaptation, pour considérer ce que cette adaptation a rendu possible pour le cinéma. C'est pourquoi il semble insuffisant de dire comme David Faroult, spécialiste du groupe Dziga Vertov, que *Luttes en Italie* représente « la théorie saisie par le cinéma »¹⁰¹. Certes, *Luttes en Italie* se saisit des thèses marxistes et althussériennes pour se construire. Pour Faroult, cela constitue la preuve qu'il est possible de se soustraire aux usages dominants, de s'affranchir du narratif pour faire un film théorique. En somme, le fait qu'un film puisse « saisir » la théorie annonce la *possibilité* d'un cinéma marxiste, il nous somme de « ne pas réduire le cinéma militant au reportage social »¹⁰². Cependant, *Luttes en Italie* n'est pas seulement un film sur le marxisme, ou utilisant le marxisme. En réalité, le film prend la tangente de ce qu'on appelle traditionnellement une adaptation, puisqu'il *réécrit* le texte en y greffant la conscience de sa propre situation. C'est moins une adaptation qu'une extension du texte à une question supplémentaire : celle du cinéma. Car le cinéma fait partie de l'AIE culturel, et en adaptant le texte d'Althusser il ne peut rester neutre vis-à-vis de cette appartenance. Mais surtout, la théorie marxiste n'est pas un donné que le film se contenterait d'absorber et de reverser sur la pellicule : elle est la base d'une réflexion qui, rétrospectivement, englobe le cinéma lui aussi.

Ainsi, *c'est finalement le cinéma qui se retrouve saisi par la théorie*. Comme le dit Godard lui-même, dans un entretien de janvier 1969 avec Jean-Paul Fargier et Bernard Sizaïre pour la *Tribune Socialiste* : « La science n'est pas neutre. Le cinéma non plus. Les travaux sont un instant de la production. Une voiture est un moment de la chaîne. Un film est un moment de la chaîne

II, Berkeley, University of California Press, 1985, pp.500-509

Je reviendrai plus en détails sur cet article dans la section suivante.

101 David Faroult, « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et *Luttes en Italie* du Groupe Dziga Vertov », dans Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Ouverture philosophique », p.69

102 *Ibid.*, p.77

intellectuelle. [...] Le cinéma employé d'une manière scientifique peut être une arme »¹⁰³. La science dont parle Godard, c'est la science du diagnostic, de l'analyse, la connaissance des concepts marxistes-léninistes et leur juste application. Mais si elle doit guider le cinéma, celui-ci doit s'en inspirer pour aller au-delà, et agir à son échelle en tant que « moment de la chaîne intellectuelle ». Cette phrase résume à elle seule l'effet rétroactif de la philosophie sur la théorie du cinéma : si l'analyse, la « science », était liée au langage et à la philosophie, son application doit *devenir* une affaire d'images. C'est pourquoi je tenterai dans une troisième partie d'observer ce qui se constitue d'une théorie du cinéma chez le groupe Dziga Vertov, et quels principes purement filmiques peuvent naître de leur entreprise théorique.

103Alain Bergala, *op. cit.*, p.336

PARTIE III : LA PHILOSOPHIE COMME PARADIGME

A. Juste une image ?

1. Le cinéma face au vrai

Un cinéma saisi par la théorie, voilà à quoi nous mène l'analyse du fond philosophique de la pensée de Godard. Il nous faut donc abandonner l'idée de voir en *Luttes en Italie* l'adaptation d'un texte philosophique : si le film s'inspire d'Althusser, c'est essentiellement pour donner à son esthétique un socle de développement solide. Finalement, la philosophie semble être pour le cinéma de Godard et Gorin un *paradigme*, un modèle théorique qui justifie leur approche esthétique et politique de l'art. Plus encore, ce paradigme philosophique de l'art serait inciterait le cinéma à rêver de vérité. C'est ce que je tenterai de démontrer dans cette troisième partie, en étudiant tout d'abord le rapport au vrai dans la théorie marxiste dont s'inspire le groupe Dziga Vertov.

On l'a vu avec Althusser : la caractéristique du marxisme-léninisme des années 1960 est qu'il ne se compose pas seulement d'analyses philosophiques et politiques, de thèses sur la pensée, l'économie ou la société, mais également de postures épistémologiques. Ces prétentions scientifiques viennent servir l'argumentation d'Althusser, en présentant son travail comme le résultat d'un processus logique, donc irréfutable. C'est ce qui lui permet d'établir de façon apparemment si dogmatique la distinction, déjà mentionnée, entre idées vraies et idées fausses. Et l'on pourrait en dire autant du maoïsme, autre influence majeure de Godard et Gorin. Comme le souligne Steve Cannon : « Cette agitation permanente d'idées "vraies" est l'influence maoïste la plus palpable dans les films [du groupe Dziga Vertov] »¹⁰⁴. Ainsi, dans son célèbre article « D'où viennent les idées justes ? », Mao souligne lui-même la parenté de la philosophie marxiste des formations sociales avec la pratique scientifique. Deux pratiques dont le point commun serait de pouvoir mener aux idées justes : « D'où viennent les idées justes ? Tombent-elles du ciel ? Non. Sont-elles innées ? Non. Elles ne peuvent venir que de la pratique sociale, de trois sortes de pratique sociale : la lutte pour la production, la lutte de classes et l'expérimentation scientifique »¹⁰⁵. Cette déclaration est une

104Steve Cannon, « Godard, the *Groupe Dziga Vertov* and the Myth of "Counter cinema" », *Nottingham French Studies*, n°32.1, *French Cinema*, printemps 1993, p.80 (je traduis)

105Mao Tsé-Toung, *Citations du président Mao Tsé-Toung*, Paris, Seuil, 1967, p.123

façon d'affirmer deux choses. D'une part, que la conception idéaliste du monde est insuffisante, en théorie comme en pratique ; insuffisante précisément parce que des idées « tombées du ciel » sont incapables d'aider qui que ce soit à lutter. Et d'autre part, que c'est à l'analyse marxiste de la société et de ses conditions réelles d'existence qu'il revient de corriger cette erreur, pour prétendre à une *vérité* immanente, non idéalisée. Car les idées justes de Mao sont bien les proches parentes des idées vraies d'Althusser, simplement la notion de vérité avait jusque là été confisquée par le débat sur les sciences.

Il y a donc partout dans les influence philosophiques du groupe Dziga Vertov ces idées de justesse et de vérité. Qu'elle soit débarrassée de ses atours idéalistes et arrachée à son ancrage épistémologique, comme chez Althusser, ou qu'elle signe un retour paradoxale à la métaphysique, comme chez Badiou – son texte « L'Autonomie du processus esthétique » est parmi les références du groupe Dziga Vertov, comme nous le confirme l'article de David Faroult¹⁰⁶ –, dans tous les cas la vérité redevient une valeur forte dans la lutte contre la philosophie bourgeoise.

L'application de concepts philosophiques ou théoriques au cinéma n'est pas un exercice sans risque, comme je l'ai déjà démontré plus haut. Pourtant, cette tentative aura eu un autre résultat, plus indirect : celui de rapprocher le cinéma des aspirations de la philosophie. Car le marxisme lui-même a vu le jour avec les sciences humaines, dont la sociologie, avec laquelle il partage sa prétention scientifique. Déjà chez Auguste Comte, l'organisation de la société est pensée sur le modèle de l'organisme humain, que la biologie décrit de façon objective et scientifique. De la même façon, on sait que Engels avait coutume de comparer Marx aux grands physiciens, et la science de la société aux sciences de la nature. Ainsi, c'est dans le sillage de ce marxisme que le cinéma a commencé à rêver de lui-même comme d'une science. Le point charnière de la pensée esthétique du groupe Dziga Vertov est cette prétention à la scientificité, par laquelle le cinéma recherche une nouvelle fois sa légitimité. L'esthétique commence alors à prendre modèle sur les sciences humaines, qui elles-mêmes n'ont eu de cesse de vouloir se rapprocher des sciences de la nature, la recherche marxiste épistémologique d'Althusser en étant l'achèvement. Le résultat de cette influence philosophique est donc à chercher dans les aspirations du cinéma, qui connaît à cette époque une *tendance épistémologique*. Voilà principalement ce qui subsiste de la philosophie chez Godard et Gorin.

Plus généralement, ce projet procède d'une recherche artistique de l'objectivité maximale. Au cinéma le néoréalisme, puis le cinéma direct, avaient vu naître l'espoir d'un cinéma transparent à son objet réel. L'esthétique se devait alors de canaliser l'image pour lui faire exprimer le plus

¹⁰⁶David Faroult, « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et *Luttes en Italie* du Groupe Dziga Vertov », dans Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Ouverture philosophique », p.72

directement possible le réel dont elle était issue. Et la conception « ontologique » d'André Bazin a largement contribué à imposer cet objectif au cinéma. Grâce à la caméra et à son objectivité mécanique, il y aurait en effet un lien essentiel entre l'image et la situation réelle d'origine¹⁰⁷. A l'époque où il rédige ses articles, Bazin se base déjà sur la philosophie, puisqu'il adopte une approche explicitement inspirée de la phénoménologie, celle-ci lui permettant d'effectuer le lien entre la mise en scène des plans et leur valeur réelle. Et cette influence n'est pas anodine, puisqu'il s'agit de conférer au cinéma une légitimité et une méthode, afin de rendre ses images indubitables, *vraies*. Plus encore, la phénoménologie n'est pas un choix anodin, car contrairement à la métaphysique elle atteste de l'impossibilité d'accéder au vrai. Cette démarche permet de se rabattre sur une vérité à l'échelle du regard humain, fondée sur la façon dont les phénomènes nous apparaissent. Aujourd'hui, la méthode bazinienne peut être largement contestée, puisqu'il revendique une inspiration phénoménologique sans en tirer toutes les conséquences philosophiques, et sa conception de l'histoire reste parfaitement idéaliste. Pour autant, sa volonté de déterminer une vérité de l'image et de la rendre accessible à l'être humain a ouvert le cinéma à une recherche du vrai qui, dans un sens, annonce notre période. C'est donc de cette origine double, philosophique et esthétique, que le groupe Dziga Vertov tire sa prétention à l'objectivité, à la vérité, à la justesse.

A première vue, cette recherche de l'objectivité peut paraître paradoxale. On connaît en effet l'adage de Jean-Luc Godard, qui apparaît d'abord sous forme d'un carton dans *Vent d'Est* : « Ce n'est pas une image juste, c'est *juste* une image » (36'50"). Avec cette déclaration désormais célèbre, Godard rompt officiellement avec une tradition idéaliste de l'analyse de l'image héritée d'André Bazin¹⁰⁸. Et il n'hésitera pas à le répéter, comme ici à propos du film alors encore inachevé *Jusqu'à la victoire* : « Nous ne cherchons pas à montrer des images, mais des rapports entre les images »¹⁰⁹. C'est dans cet intervalle que se joue la réflexion, puisqu'il s'agit de produire un discours correct à partir d'une image lambda, donc de trouver le bon moyen de la mont(r)er. Mais le présupposé de cette démarche, c'est qu'il y aurait une *bonne* façon de présenter les images et les sons que l'on a enregistrés – alors que pour Bazin la bonne méthode consistait à réduire au maximum l'intervention du cinéaste, donc à ce qu'il y ait le moins possible de méthode. Voilà tout le paradoxe de la pensée de Jean-Luc Godard : contrairement à ce qu'annonce sa maxime, le point de départ a beau être *juste*

107 Voir André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962), Paris, Cerf, 1999, coll. « 7e Art », pp.9-17

108 Cette rupture était déjà programmée par Godard dans *Week-end*, en 1967. Le producteur avait en effet annoncé l'un des plus longs travellings de l'histoire du cinéma, pour la scène de l'embouteillage. Mais Godard, par refus de la performance, a coupé ce travelling en trois au montage, en insérant des cartons entre chaque section. Face au réalisme soi-disant naturel ou essentiel du plan-séquence, cet acte fait déjà figure de sacrilège.

Voir « JLG/ADB », bonus de la réédition DVD 2010 (Gaumont Vidéo) de *Week-end*

109 Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Paris, Editions de l'Etoile - Cahiers du cinéma, 1985, p.341

une image, sa poétique cherche précisément à en faire *une image juste*.

2. Du film comme démonstration

Dans un premier temps, cette notion de justesse est à séparer de celle, plus stricte, de vérité. Car cette justesse, notamment dans son opposition à l'idéalisme bazinien, implique avant tout des rapports entre les images, et pas des images seules, détachées. La justesse serait fonction de la place de chaque plan dans le mouvement global, dans l'ensemble structuré du film. Que cet ensemble soit *structuré* en vue d'une utilisation juste indique la parenté de cette approche avec les analyses socio-économiques du marxisme, qui tente lui aussi de penser la structure avant les faits. Notre première hypothèse cherchera donc à observer dans la recherche esthétique du groupe Dziga Vertov l'héritage d'une pensée philosophique de la structure. Et nous retrouvons ici un concept connu : la dialectique. C'est cette dialectique que la tradition utilise pour décrire le mouvement historique des formations sociales, assimilées par Althusser à des « *structures articulées à dominante* ». Elle est donc un processus qui permet de lier théoriquement la structure et ses éléments, ce qui la prédispose presque à devenir un concept esthétique.

Or, j'ai déjà mentionné l'espoir qu'a porté le concept de dialectique dans l'histoire de l'art politique. Si cette notion a à ce point cristallisé les attentes de Brecht, d'Eisenstein ou de Godard, c'est qu'en tant que concept importé des sciences rhétoriques ou logiques, elle a permis d'envisager le film comme une argumentation. Ce terme d'influence philosophique donnera même lieu à une interprétation cinématographique au second degré avec *La dialectique peut-elle casser des briques ?*, sorti en 1973. Cet essai se propose de détourner un film de kung-fu chinois en réinterprétant les dialogues. L'histoire est alors revue sous l'angle marxiste, le réalisateur René Viénet cherchant à faire de l'intrigue d'origine une lutte de classes entre prolétaires et bureaucrates. Mais là encore, la parodie n'est qu'apparente, puisque Viénet en profite pour aborder les thèmes brûlants de la politique française du début des années 1970. La question de savoir si la dialectique – c'est-à-dire la tentative formelle du film, qui oppose une image et un son de provenances différentes pour les faire dialoguer – peut « casser des briques » est donc une référence au film lui-même : il s'agit d'interroger l'impact de ce détournement sur la vie politique¹¹⁰. Ainsi, dans tous les exemples

¹¹⁰La mise en abîme ne surprend pas lorsque l'on sait que Viénet appartient à l'école situationniste, un mouvement formé en 1957 autour de Guy Debord, et cherchant essentiellement à critiquer la société du spectacle. Pour cela, les situationnistes ont puisé autant dans le marxisme que dans le surréalisme, auquel ils empruntent son goût pour la performance et la création de situation ludiques destinées à interpeller le spectateur. Ces dispositifs ludiques ont légitimement conduit les situationnistes à soigner la forme de leurs œuvres, comme c'est le cas pour Viénet. Voir Guy Debord, *Rapport sur la construction de situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (1957), Paris, Mille et une nuits, 2000

que nous avons pu voir, la dialectique matérialise l'espoir d'un salut du film par sa composition formelle.

Dans *Luttes en Italie*, cette attention à la forme rapproche le film d'un processus d'argumentation comme on peut en trouver dans les sciences rhétoriques. Un rapprochement revendiqué de la part de Gorin, comme il le confesse en 1972 à *Politique Hebdo*¹¹¹ :

« Les textes que j'ai écrits pour *Vent d'Est* ou *Luttes en Italie* sont des textes de commentaires où on substitue au montage psychologique une autre manière de psychologie où l'élément déterminant est la pratique d'une certaine philosophie et son organisation en image et en son. »

L'ouverture du film est déjà révélatrice de cette organisation particulière. En effet, *Luttes en Italie* commence par une question, comme adressée au spectateur : « Qui est-ce ? Qu'est-ce qui se passe ? » (00'40"). La question reste en suspend, et l'on n'y reviendra qu'au début de la deuxième partie du film, au moment où Paola dressera le bilan de ce qui a été vu depuis le début. Ces questions sont donc *problématiques*, au sens fort du terme : elles posent le *problème* qui devra être résolu par le film, elles déterminent l'axe de pensée qui sera suivi, comme le ferait l'introduction d'un philosophe. Et ce problème, c'est celui de la réalité de l'image : peut-on réellement dire que ce que l'on voit représente quelqu'un ou quelque chose ? Le simple fait de poser cette question nous invite à nous demander si ces deux évidences ne cachent pas un autre problème. A nous demander si les personnes et les actes que l'on verra seront aussi transparent qu'on pourrait l'attendre. Les deux questions ne concernent donc pas ce que l'on est en train de voir, mais sont uniquement projectives, elles indiquent ce qui devra être regardé dans la démonstration qui s'annonce. Ainsi, elles représentent la caution morale du film : poser ce problème permet de ne pas croire de façon trop évidente à la situation de départ, du moins pas avant que le film ait pu faire le point sur cette situation.

Toutefois, ces questions ne sont pas le seul artifice qui permette de suggérer la structure argumentative du film. La progression en parties distinctes est évidemment de ces artifices, mais la voix over se charge déjà suffisamment de souligner cette division et les enchaînements qui l'organisent. Tout juste pourrait-on s'interroger sur la fonction de la quatrième partie. En effet, le plan en trois parties n'est pas étonnant pour une argumentation, et s'inscrit dans la didactique scolaire du film¹¹². Seule la présence de la quatrième partie, atrophiée, met en péril ce modèle. On

¹¹¹*Ibid.*, p.370

¹¹²Faroult voit d'ailleurs dans cet aspect scolaire un « gag », proche de l'esthétique pop du premier Godard. Les lignes de *verde* et *rosso* qui forment le drapeau italien sur le premier carton-titre du film renvoient ainsi au travail laborieux de l'écolier apprenant l'écriture, mais indiquent également le projet du film : *nommer* la réalité sensible, l'intellectualiser, la soumettre à un travail de connaissance.

Voir David Faroult, « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et *Luttes en Italie* du Groupe Dziga Vertov », *op. cit.*, p.72

peut y voir une tentative de conclusion, qui n'aurait pas été assumée comme telle. Pour ma part, je propose de considérer cette partie comme une esquisse, où il s'agit simplement de ne pas clore l'analyse, c'est-à-dire justement de *ne pas conclure*. Cette esquisse permet de lier la connaissance théorique développée dans le film à son éventuelle application pratique, qui ne pourra venir que du spectateur. Comme chez Brecht, l'œuvre suggère déjà le prolongement réel qu'elle appelle, et qui viendra achever son processus dialectique. Ou du moins, elle se charge comme Althusser d'indiquer des pistes pour un éventuel développement. Cette quatrième partie se rapproche alors plutôt d'une ouverture, mais d'une ouverture sur sa propre application.

Mais ce qui va m'intéresser particulièrement, c'est moins ce plan en trois ou quatre parties, finalement assez évident, que la première de ces parties. On l'a dit, *Luttés en Italie* commence par poser un *problème*, percutant mais tout compte fait assez bref. Or ce qui suit indique une simplification maximale du processus d'exposition, habituellement plus complexe dans le cinéma de fiction. A partir de l'analyse détaillée de chaque région de l'appareil social, on nous présente simplement des éléments concrets de la vie quotidienne de la façon la plus directe possible, sans détour : un chandail, un bol de soupe, une pile de médicaments, un tableau noir, la porte fermée d'une chambre, le maquillage de la jeune femme devant la glace. La caméra évite si possible les visages, mais il ne s'agit pas comme dans *Un film comme les autres* de mettre de côté l'individu, puisque Paola continue d'apparaître dans certains plans. L'objectif est plutôt d'indiquer que les êtres ne sont pas encore des sujets ni des personnages, mais de simples représentants de classes, inscrits dans un réseau d'actions concrètes qui forme leur existence réelle. C'est pourquoi la caméra est immobile, et ne fonctionne que par focalisations successives sur des éléments épurés. Comme si Godard et Gorin avaient voulu isoler les éléments du langage cinématographique dans leur expression minimale, réduisant chaque plan à sa définition la plus simple, la moins complexe. Ainsi, ce préambule cherche seulement à définir l'objet de la recherche théorique. L'objet de départ bien sûr, puisque le film va se complexifier peu à peu. Partir du donné immédiat, de l'existence – irréfutable – des éléments matériels simples, rend alors possible une méthode de progression dialectique de la réflexion d'après ce donné. De la même façon Faroult rappelle que la première section du *Capital* ne peut se fonder que sur l'observation et la description concrète des éléments constitutifs de l'économie capitaliste¹¹³. Ce dispositif de présentation est avant tout rhétorique : chez Godard comme chez Marx il s'agit de présenter le point de départ comme donné irréfutable, et donc de le présenter *dans les termes de l'idéologie que l'on entend critiquer par la suite*. *Luttés en Italie*, sur ce modèle, part du plus évident pour arriver peu à peu à sa thèse centrale. Dans cette façon de poser le problème, on aperçoit donc le fantasme de l'image juste, rendue indubitable par son

113 *Ibid.*, pp.73-74

organisation logique rigoureuse. En somme, il serait possible de *démontrer* l'image juste.

Toutefois, le problème qui se pose concerne la définition de cette justesse. En effet, le groupe Dziga Vertov reste une entité expérimentale, qui cherche en partant de ce à quoi elle s'oppose, mais sans savoir où cette rupture va la mener. « Quand on se demande pourquoi, il faut aussi se demander contre quoi », entend-on dans *Luttes en Italie* (22'40"), pourtant dans l'ordre de la réflexion l'opposition à un système constitué semble première. C'est pourquoi les membres du groupe Dziga Vertov n'ont de cesse de déterminer les *images non justes*. Celles-ci semblent relever de l'évidence pour l'esprit, alors que leur contraire doit faire l'objet d'une recherche longue et assidue. En fin de compte, s'ils donnent une définition de l'image juste, cette définition n'est jamais que négative. Et cela se ressent également dans leurs méthodes de travail. Chez le groupe Dziga Vertov, la méthode dialectique conduit à une perpétuelle autocritique, à une remise en question permanente de leurs résultats. Godard commence par tourner *La Chinoise*, puis annonce avoir eu tort¹¹⁴ ; c'est ensuite au tour d'*Un film comme les autres* d'être sous-estimé *a posteriori*¹¹⁵. Puis le groupe Dziga Vertov tourne *Pravda* en Tchécoslovaquie, avant d'avouer son erreur et d'en prendre son parti en espérant la rattraper¹¹⁶. Mais le cas le plus exemplaire sera celui de *Jusqu'à la victoire*, resté inachevé, et que Godard tentera de monter pendant cinq ans sans résultat, avant de parvenir finalement à trouver une formule convaincante¹¹⁷. Exemple de lucidité ou exigence radicale, en tous les cas l'autocritique se révèle être le mode de fonctionnement principal du groupe. De manière plus précise, c'est cette même structure dialectique ouverte que l'on retrouve dans *Luttes en Italie*, à l'échelle du film cette fois, puisque chaque partie se fonde sur une critique de la précédente. Et en cela, le film suit encore une fois à la lettre les préceptes du *Petit livre rouge*¹¹⁸ :

« Il faut se mettre constamment au courant de la marche du travail, échanger les

114« *La Chinoise*, c'était une recherche en laboratoire sur ce que des gens faisaient en pratique. J'ai eu tort de faire uniquement une recherche en laboratoire. »

Alain Bergala, *op. cit.*, p.335

115« *Un film comme les autres* est peut-être plus révolutionnaire [que *Le gai savoir*], mais il n'a pas été pensé juste, il a été pensé tout seul. Alors il n'a que des applications réformistes. »

Ibid., p.335

116« Au montage, en face de cet amas "documentaire", on découvre que l'on a tourné un film politique *au lieu de tourner politiquement un film*. Le montage va donc consister [...] à rattraper le retard, à limiter les dégâts. Négative, en ce qui concerne l'étude, la brochure, sur la Tchécoslovaquie, cette opération de sauvetage est positive par rapport aux réflexions qu'elle permettra après le montage, sur un plus juste emploi du cinéma comme arme politique, c'est-à-dire sur un plus juste, politiquement, emploi politique du cinéma. »

Ibid., p.339

117Serge Daney, lors d'une projection du film achevé, résume bien le chemin de croix que fut sa conception : « Le film est entrepris en 1970. Sur la demande de l'OLP, JLG se rend au Moyen-Orient et filme plusieurs heures de rushes. Il rentre en Franc. Après les massacres d'Amman (sept. 70), il commence à vouloir monter le film. Mais il se rend compte qu'il n'y arrive pas. [...] Entre 1970 et 1975, Godard essaie de trouver un ordre pour monter son film mais il n'y arrive pas. »

Serge Daney, « Avertissement sur *Ici et ailleurs* », 1977, texte rédigé pour la « Semaine des *Cahiers du cinéma* », en novembre 1977, à New York

118Mao Tsé-Toung, *Citations du président Mao Tsé-Toung*, Paris, Seuil, 1967, pp.136-137

expériences et corriger les erreurs ; il ne faut pas attendre plusieurs mois, un semestre ou une année pour faire, dans des réunions récapitulatives, la somme des erreurs et procéder à une rectification générale. L'attente entraînerait de graves préjudices, alors qu'on en subit moins si les erreurs sont corrigées au fur et à mesure qu'elles surgissent.»

Selon ce modèle, l'image juste se construit donc par épurations successives. Il s'agit de traquer le faux en espérant qu'il ne restera, en définitive, que le vrai. Malheureusement, cette technique reste assez empirique, puisque la justesse ne peut être établie que par tâtonnements successifs. Le problème reste donc celui de l'induction, qui touche les sciences de la nature : énoncer une théorie, c'est formuler une hypothèse puis la tester, la soumettre au divers de la nature. Tous les cas possibles ne pouvant être envisagés et donc testés, la théorie ne sera jamais *absolument* corroborée. La déduction, seule forme logiquement parfaite du raisonnement scientifique, est paradoxalement celle qui ne peut rien apporter à la théorie qu'elle ne contienne déjà. Alors que l'induction, malgré son aspect méthodologiquement discutable, est susceptible d'augmenter la théorie. En pensant le cinéma comme une science, le groupe Dziga Vertov ne peut prévoir la loi qui assurera de la justesse de l'image, et puisqu'il refuse l'induction – l'expérience ne vient jamais seule, elle est toujours soutenue par la théorie – il ne peut procéder qu'en reconnaissant l'erreur plutôt qu'en construisant la vérité. Voilà donc la limite du modèle scientifique : à défaut de pouvoir atteindre le vrai, et puisque cela se révèle impossible, le cinéma doit pouvoir *prétendre* au vrai. Et ce modèle de vérité n'est plus à trouver dans les sciences, mais dans la philosophie.

B. L'hypothèse systémique

1. Renversement et rupture

Si le groupe fonctionne avant tout par des essais et des remises en question, son objectif est toujours le même : atteindre l'image juste, et produire cette image juste dans un travail méthodique. Toutefois, le but n'est pas seulement de faire un film juste, il s'agit surtout de découvrir et de connaître les conditions de possibilité de cette justesse. Or, leur insatisfaction pose problème, et semble indiquer qu'ils ont échoué à trouver ces conditions idéales. Et c'est le grand inconvénient de leur méthode que de ne pouvoir partir que de l'image non-juste. Je vais tenter de démontrer cette aporie en me fondant, dans un premier temps, sur l'article « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'est* » de Peter Wollen, article qui a fait école lors de sa parution quant à la perception que l'on a pu

avoir du travail de Godard et Gorin. Wollen ouvre son analyse par cette introduction¹¹⁹ :

« Mon approche consiste à prendre sept vertus cardinales du cinéma traditionnel, celui de Hollywood-Mosfilm, telles que Godard les considérerait ; puis à les mettre en présence de leurs homologues opposées (révolutionnaires et matérialistes). En un sens, les sept péchés capitaux du cinéma contre ses sept vertus cardinales. Ils peuvent être représentés schématiquement dans un tableau, comme suit :

Transivité narrative	Intransivité narrative
Identification	Distanciation
Transparence	Révélation du dispositif
Diégèse simple	Diégèse multiple
Système fermé	Système ouvert
Plaisir	Déplaisir
Fiction	Réalité

Evidemment, ces rubriques énigmatiques vont nécessiter de plus amples commentaires. Toutefois, dans un premier temps, je voudrais préciser que ma thèse globale est que Godard avait raison de rompre avec le cinéma hollywoodien pour mettre en place son contre-cinéma ; et rien que pour cela, il est aujourd'hui le plus grand des réalisateurs en activité. »

Cette précision méthodologique a le mérite de révéler clairement le programme d'analyse, qui est ici exclusivement comparatif. Wollen y ajoutera au fil du texte, sur le registre du commentaire, des réflexions personnelles sur la *justesse* du style godardien – ce qui le place en parfaite adéquation avec son sujet. Cependant, si son analyse stylistique des films du groupe Dziga Vertov est en grande partie correcte, il me semble que Wollen ne pose pas la question correctement. Ces oppositions strictes le conduisent en effet à ne penser l'essai cinématographique que comme acceptation ou non d'un ensemble de caractéristiques esthétiques déterminées à l'avance. Mais Wollen se trompe lorsqu'il pense évaluer l'expérience godardienne en comparaison avec le cinéma dominant. En effet, il réintroduit dans l'appréciation des œuvres un critère externe, qui serait fonction des choix contingents qu'a effectués l'industrie du cinéma au fil du temps. Alors même qu'il souligne et qualifie de révolutionnaire le projet de Godard de rompre avec l'idéalisme bazinien de l'image, Wollen finit par retomber malgré lui dans un second idéalisme, qui le conduit à voir dans tout projet expérimental la lutte contre les valeurs soi-disant éternelles et toutes-puissantes de l'idéologie dominante. Cette erreur est manifeste dans la conclusion¹²⁰ :

« Le cinéma ne peut montrer la vérité, ou la révéler, parce que la vérité ne se trouve pas là-bas, dans le monde réel, attendant d'être photographiée. Ce que le cinéma peut faire, c'est produire des énoncés qui aient du sens ; et si le sens doit être construit, ce n'est pas par rapport à quelque point de référence abstrait ou à quelque critère de vérité, mais en relation avec d'autres énoncés. C'est pourquoi l'objectif de Godard, produire un contre-cinéma, est un objectif juste. Mais il se trompe simplement lorsqu'il considère qu'un tel contre-cinéma peut

119 Peter Wollen, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'est* », dans Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley, University of California Press, 1985, p.501 (je traduis)

120 *Ibid.*, p.509 (je traduis)

avoir une existence absolue. Il ne peut exister que par rapport au reste du cinéma. »

Cette notion d'« absolu » que Wollen introduit pose problème. En effet, en refusant cette absoluité au « contre-cinéma » godardien, il semble soumettre celui-ci à un autre absolu, le cinéma dominant, qui constituerait l'étalon des valeurs selon lesquelles nous pourrions juger de tous les films. Or, ce « reste du cinéma » est lui aussi une production historique, qui a élaboré ses stratégies en fonction des exigences présentes, matérielles, de l'histoire. L'histoire du cinéma ne peut se partager de façon manichéennes entre les valeurs éternelles de l'industrie et celles, déduites des premières, de l'art politique et du « contre-cinéma ». A mon sens, cette vision est profondément insuffisante, et a le tort de réintroduire des idéalités alors même qu'elle avait pour projet de louer une prétendue révolution matérialiste de l'art.

Si l'analyse des méthodes du groupe Dziga Vertov nous a démontré quelque chose, c'est bien cette impossibilité de figer les valeurs dans l'idéalité. En effet, s'il avait suffi de renverser les valeurs de l'image non-juste du cinéma hollywoodien, comme on retournerait un vêtement, pour en déduire l'image juste, alors Godard et Gorin n'aurait pas eu besoin de cette progression dialectique exigeante et de cette constante remise en question. En réalité, cette incapacité à penser positivement le travail du cinéma militant témoigne moins d'une erreur d'analyse que d'un défaut théorique : celui de n'avoir pas posé correctement la question. Là où Wollen cherche à comprendre en quoi le cinéma du groupe Dziga Vertov s'oppose au cinéma hollywoodien, il aurait mieux valu se demander dans quelle mesure il le *corrige*. Ainsi, chacune des deux esthétique aurait été replacée dans son essentielle relativité, dans son insuffisance historique – avec l'avantage non négligeable de pouvoir penser leur progression plutôt que l'éternité de leurs valeurs. Le point fondamental du travail du groupe Dziga Vertov n'est donc pas son inversion des valeurs du cinéma traditionnel, comme Peter Wollen semble le croire, mais bien le fait qu'il ait su *s'extraire totalement du contexte idéologique dans lequel cet ensemble de valeurs avait vu le jour*, qu'il ait pu *construire et appliquer un nouveau régime de valeurs qui ne découle plus, ni positivement ni négativement, des prémisses théoriques du cinéma traditionnel*.

Ce n'est donc pas faire violence à l'esthétique du groupe Dziga Vertov que de parler à son propos de *rupture épistémologique*. Ce concept, qu'Althusser emprunte dans un premier temps à Gaston Bachelard, semble en effet répondre parfaitement aux *questions nouvelles* – et non aux réponses nouvelles, comme l'a cru Wollen – que se pose le cinéma politique de Godard et Gorin. Il s'agit pour eux de rejeter les connaissances antérieures pour porter aux nues de nouvelles problématiques, des problématiques qui ne concernent plus l'image elle-même mais le réseau de rapports dans lequel elle est inscrite. Godard donnera d'ailleurs une définition théorique exemplaire

de cette rupture, dans un entretien donné au *Monde* en avril 1972¹²¹ :

« Des foules de gens se posent aujourd'hui des foules de questions et donnent des foules de réponses. Pour donner des réponses de style nouveau correspondant à la situation française d'aujourd'hui, *il faut commencer par apprendre à poser des questions autrement*. Sinon, dans le cinéma comme dans n'importe quelle lutte sociale, on ne sait répondre que de manière ancienne à des questions toutes neuves. »

On comprend donc mieux tout l'enjeu qu'il y a à penser le cinéma de Godard dans les termes d'une rupture épistémologique. Car le concept de rupture tel que l'utilise Wollen est encore insuffisant, et se ramène finalement à une simple opposition terme à terme. En faisant de cette rupture une rupture *absolue*, qui change l'objet lui-même du cinéma, il s'agit de marquer la singularité du cinéma marxiste tel que le conçoivent Godard et Gorin. Leur opposition au cinéma traditionnel ne concerne pas ses choix esthétique, mais son approche théorique elle-même. C'est pourquoi, quand bien même le cinéma de Hollywood serait « faux », *cela ne signifie pas que leur position en soit le strict renversement*.

Cette simple remarque de Godard sur l'art de poser les bonnes questions nous interdit donc formellement de penser son œuvre comme un avatar du « contre-cinéma ». La rupture n'est donc pas à proprement parler une question d'images, mais d'*axiomes visuels*. Si Godard appartient à un autre système que ceux qui l'ont précédé, ce n'est pas parce qu'il s'oppose à eux, mais parce qu'il prend pour base de son cinéma de nouveaux axiomes. Des axiomes qui, on l'a vu, s'oppose à ceux de Bazin. Car celui-ci fondait chaque image en elle-même, par une détermination inhérente au mécanisme d'enregistrement. Au contraire, les axiomes de Godard envisagent la structure générale avant ses parties, de la même façon que l'althussérisme a commencé par définir sa conception de la totalité, avant de pouvoir en tirer les conséquences théoriques que l'on connaît.

2. De la structure au système

Ces axiomes, à partir desquels peut fonctionner la méthode godardienne, sont avant tout des axiomes philosophiques. Ils servent de base pour la réflexion, et découlent de l'opposition énoncée au début de *Luttes en Italie* par la protagoniste. La démonstration du film n'est possible qu'à condition d'admettre d'abord cette situation initiale :

« Dans l'histoire de la connaissance humaine il y a toujours eu deux conceptions des lois du développement du monde, l'une métaphysique, l'autre dialectique. Il y a donc deux conceptions du monde : l'idéalisme et le marxisme. Moi je suis marxiste, et je fais partie du mouvement révolutionnaire » (00'40").

121 Alain Bergala, *op. cit.*, p.364 (je souligne)

Implicitement, il s'agit d'affirmer avec la dernière phrase que seule la conception marxiste et dialectique du monde peut engendrer un mouvement révolutionnaire. Alors la dialectique n'est pas à démontrer, elle est saisie en tant que conséquence du marxisme, c'est-à-dire d'une vision du monde qui ne se limite pas à des thèses économiques ou politiques, mais implique une certaine conception du Tout. Ces axiomes godardiens sont ceux du marxisme – autrement dit, ce sont des axiomes *importés*. En effet, j'ai déjà montré que le marxisme-léninisme ne pouvait s'envisager en dehors de la révolution philosophique qui lui a donné naissance. C'était l'objet de la deuxième partie de cette étude. Par conséquent, un cinéma né de ce marxisme reste à jamais subordonné à cet acte fondateur qu'est la rupture épistémologique de Marx. Mais ce qui permet d'accréditer la recherche de vérité scientifique de ce cinéma, sa recherche de justesse, n'est pas le marxisme lui-même. C'est son aspect *systématique*. Une image peut être juste, soit. Mais faire du cinéma une science marxiste implique aussi de trouver les lois qui permettront à toutes les images futures de l'être également. La science, on l'a vu dans le chapitre précédent avec l'énigme de l'induction, ne permet pas d'atteindre cette assurance, et c'est donc la notion de système qui va prendre le relais. Car une telle prévisibilité des résultats n'est pensable qu'au sein d'un système prenant en compte toutes les causes et tous les effets imaginables. Or, le marxisme d'Althusser est précisément une philosophie qui tend au système, comme nous allons le voir.

Pour le montrer, je me propose d'analyser la conception althussérienne de la causalité. A la causalité transitive théorisée par Descartes – une cause déterminée provoque un effet déterminé extérieur à elle, selon un modèle mécaniste – et à la causalité expressive de Leibniz – l'essence intérieure du tout, c'est-à-dire son principe d'intériorité unique, s'exprime dans chacun de ses éléments –, Althusser substitue le problème radicalement nouveau de la structure. Il s'emploie alors à penser ce qui est pour lui une des questions non résolues du *Capital*, une question que le texte de Marx aurait résolue à l'état pratique mais sans en produire le concept¹²² :

« Au moyen de quel concept, ou de quel ensemble de concepts, peut-on penser la détermination des éléments d'une structure, et les rapports structuraux existant entre ces éléments, et tous les effets de ces rapports, par l'efficace de cette structure ? Et a fortiori, au moyen de quel concept, ou de quel ensemble de concepts peut-on penser la détermination d'une structure subordonnée par une structure dominante ? Autrement dit comment définir le concept d'une causalité structurale ? »

Avec cette conception renouvelée de la causalité, le rapport individuel entre deux éléments disparaît, au profit d'un système de relations centralisées et organisées. Chaque événement humain se trouve d'abord lié à ceux qui se trouvent au-dessus de lui à l'échelle de la structure, de la

122 Louis Althusser, « L'objet du *Capital* », dans Louis Althusser (dir.), *Lire le Capital* (1965), Paris, PUF, 1996, coll. « Quadrige », p.401

hiérarchie interne à la société. Dans la lecture qu'Althusser fait de Marx, la causalité stricte, qui est la base de la science, disparaît donc totalement. Chaque fait se trouve relié à une structure générale du Tout – une totalité dialectique, où chaque ensemble est un ensemble pondéré, qui se divise ensuite en régions dont l'une est une région déterminante – avant même d'exister en tant que fait, c'est-à-dire en tant qu'objet physique ou social. C'est cet abandon du fait à sa nécessité structurelle, ce refus total de la contingence particulière, qui peut nous faire douter du statut de science du marxisme althussérien. Car la science s'est toujours heurtée au problème de l'induction, qui montre l'impossibilité d'une explication scientifique déductive qui ne serait redevable d'une induction première. Dans la philosophie spontanée, c'est même ce qui caractérise le mieux la science. Toutefois, au moment de juger de la scientificité du marxisme, l'épistémologue Popper ira plus loin¹²³. Selon lui, le marxisme se rendrait coupable de n'admettre aucune réfutation, ni même aucun fait qu'il ne puisse interpréter de façon égale par son analyse. « Une théorie qui n'est réfutable par aucun élément qui se puisse concevoir est dépourvue de caractère scientifique. Pour les théories, l'irréfutabilité n'est pas (comme on l'imagine souvent) vertu mais défaut »¹²⁴. Son fonctionnement en système fermé, qui semblait ouvrir le marxisme à la recherche du vrai, serait donc paradoxalement ce qui lui fermerait les portes de la science. Mais en dehors de savoir si le marxisme-léninisme est scientifique ou ne l'est pas, ce qui supposerait de pouvoir donner une définition définitive de la science, la théorie structurale d'Althusser peut déboucher sur une seconde conséquence. En effet, son absence de prise en compte du fait singulier pour lui-même signifie que sa théorie est dépendante d'un axiome, d'un postulat de départ : c'est ce qui lui permet d'être entièrement déductive, et par conséquent de pouvoir prétendre à une méthode d'analyse qui ne soit que l'application réglée d'un ensemble de lois. Plus encore, c'est ce qui permet à cette théorie de constituer un *système*. Toute chose étant avant tout une émanation du système, existant par lui, cette chose peut nécessairement être envisagée pour son seul rôle structurel. Le système préexiste au fait particulier, et fait de ce fait particulier un élément de la structure.

Par conséquent, une esthétique cinématographique qui prendrait pour modèle cette philosophie serait nécessairement, elle aussi, un système fermé. En fondant sa pratique sur les théories d'Althusser, le groupe Dziga Vertov cherche à intégrer le système déjà constitué de l'althussérisme, avec sa causalité spécifique et ses correspondances établies. Mais cela suppose

123 Dans une conférence de 1953, reprenant les étapes de sa démarche philosophique, il résume : « Je n'ignorais évidemment pas la réponse la plus souvent faite à cette question : la science diffère de la pseudo-science – ou de la « métaphysique » - par le caractère *empirique* de sa *méthode*, qui est essentiellement *inductive* et repose sur l'observation ou l'expérimentation. Mais cette réponse ne me satisfait pas. »

Ce texte est repris dans son ouvrage majeur : Karl R. Popper, *Conjectures et réfutations : la croissance du savoir scientifique* (1963), trad. Michelle-Irène et Marc B. de Launay, Paris, Payot, 2006, p.60

124 *Ibid.*, p.64

également d'élargir ce système par l'ajout d'une composante esthétique. C'est pourquoi nous pouvons voir *Luttes en Italie* comme une tentative pour conduire une pensée systémique du cinéma, pour élaborer un *système esthétique de l'image juste*.

C. Le système esthétique de *Luttes en Italie*

1. Système et symboles

Si l'esthétique du groupe Dziga Vertov fait système, cela implique trois choses : 1/ qu'elle prenne pour modèle une pensée d'ores et déjà systémique, comme on vient de le voir ; 2/ qu'elle se rende capable d'énoncer dans le champ visuel ses propres axiomes ; et 3/ qu'elle en tire toutes les conséquences disponibles dans son domaine d'application. Autrement dit, qu'elle reproduise le discours philosophique qui constitue son socle théorique ; qu'elle produise l'interprétation graphique, l'image de ce discours ; et qu'elle mène à son terme cette déterritorialisation dans le champ artistique. Et je vais tenter de montrer que c'est cette prétention au système qui donne sa dynamique à la recherche expérimentale de Godard et Gorin.

Commençons par les axiomes, c'est-à-dire par les vérités indémontrables, supposées, qui structurent le film et lui permettent de développer des arguments. Naturellement, ces axiomes apparaissent dès le début du film. Le premier plan de *Luttes en Italie* est alors hautement significatif. Paola y est présentée en plan rapproché, cadrage typique quand il s'agit de donner la parole à un personnage important. Or, la règle est plutôt de voir apparaître une telle échelle de plan lorsque le personnage est déjà connu. Ici, le film renverse l'usage habituel du plan rapproché puisqu'il nous montre une inconnue. Dès le début, il s'agit donc de se *focaliser* sur elle, de faire le point sur un individu-type, qui sera présenté indépendamment de son univers. Présenter la protagoniste de manière frontale, sans contexte ni décor et en plan rapproché, c'est donc une façon d'instituer le *sujet d'étude* du film, l'objet de sa recherche. Mais ce n'est pas tout : lors de cette première apparition, la militante lève le poing, signalant sa participation à la lutte étudiante, et surtout elle porte une écharpe rouge. Dans un autre contexte, cela pourrait paraître anodin, et n'être qu'un élément de costume déterminant le personnage. Mais cette écharpe tranche nettement, par sa couleur, avec les tons volontairement ternes du reste de l'image. Le symbole est fort, et inspirera même le titre du premier opéra du philosophe communiste Alain Badiou¹²⁵.

¹²⁵C'est David Faroult qui nous confirme cette filiation entre *Luttes en Italie* et *L'écharpe rouge*.

Le rouge sera donc comme un *leitmotiv* du film. On le retrouve sur l'écharpe de Paola (00'40"), sur le stylo avec lequel elle souligne le texte (01'12"), sur la chemise de la jeune femme (3'15"), sur sa jupe et son lit (11'38"), ou encore sur le plateau de médicament et la théière (10'14"). Cette couleur indique bien sûr la présence du marxisme, dont on connaît les symboles – les drapeaux chinois et soviétique, le *Petit livre rouge*, la couverture écrasante de rouge des *Cahiers marxistes-léninistes*, etc. Mais pas seulement, car à chaque nouvelle occurrence tout est fait pour faire ressortir le rouge au milieu du décor. Finalement, ses apparitions régulières en viennent à structurer le film, conférant alors au film sa cohérence esthétique. Cet envahissement devient vite total puisque le rouge envahit le carton-titre « *Lotte in Italia* » lorsque celui-ci revient à l'écran pour la quatrième fois (25'25", puis en gros plan encore plus insistant à 45'37"). Et Faroult a raison d'y voir la transformation du film lui-même, l'inflexion révolutionnaire qu'a connu la pratique de la protagoniste¹²⁶. Mais cela ne s'arrête pas là, puisqu'ensuite le film présentera à plusieurs reprises des cartons entièrement rouges, le dernier s'étalant sur près de deux minutes (52'10). Ces cartons viennent s'opposer aux images noires de l'idéologie dominante, et l'on peut voir dans cette symbolique des couleurs unies un écho au système de couleur développé par Godard dans *La Chinoise*. Prenons par exemple l'analyse qu'en donne Jacques Rancière dans *La Fable cinématographique*¹²⁷ :

« Sur un fond blanc de toile ou d'écran, se distribuent, à l'exclusion de tout mélange, trois couleurs pures : le rouge, le bleu et le jaune. Celles-ci sont, bien sûr, emblématiques de l'objet représenté : le rouge du drapeau et de la pensée maoïstes, le bleu uniforme des travailleurs chinois, le jaune de la race. Mais ces trois couleurs emblématiques sont aussi les trois couleurs primitives : trois couleurs franches qui s'opposent aux dégradés de nuances et à la confusion de la "réalité", c'est-à-dire de la métaphore. Les trois couleurs primitives fonctionnent comme ces tables de catégories propres à Godard dont parle Deleuze. Les "choses simples" à réapprendre sont ici déterminées et réfléchies dans la grille catégorielle des couleurs pures. »

C'est donc dans l'uniformité de la couleur que se joue toute la dimension symbolique de l'esthétique godardienne, puisqu'en refusant le mélange c'est aussi le réel, multiple et impur, qui est mis à l'écart. Mais même à l'intérieur de ce système symbolique, le rouge tient une place particulière. Ainsi, voyons comment Rancière poursuit son commentaire¹²⁸ :

« *La Chinoise* est assurément un film des temps du rouge. Le temps du rouge, c'est celui des couleurs franches et des idées simples. Mais les idées simples ne sont pas simplement les idées simplistes. C'est aussi l'idée de chercher à voir à quoi ça ressemble, les idées simples. »

David Faroult, *op. cit.*, p.72

126 *Ibid.*, p.76

127 Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, coll. « La librairie du XXIe siècle », p.193

128 *Ibid.*, p.194

Luttes en Italie, avec sa colorimétrie terne et ses tons de gris insistants sur lesquels la seule couleur rouge parvient à se détacher, semble radicaliser encore ce constat. Et le rouge serait dans cette esthétique la contrepartie active, « non simpliste », de l'absence d'image produite par l'idéologie. C'est pourquoi les cartons « *Lotte in Italia* » deviennent prépondérants à partir de la moitié du film. Alors qu'à l'origine il n'est qu'un symbole, le rouge de ces cartons s'impose peu à peu comme le principe esthétique structurant du film, et finalement il *devient l'égal de ce qu'il désignait au départ*. Le rouge cesse de *représenter* le marxisme, il *est* le marxisme. Cette correspondance immédiate du rouge, que tous les théoriciens s'emploient à louer, nous apprend quelque chose sur le système esthétique godardien : non seulement il forme un système esthétique de présentation des images, mais il se présente aussi comme *système de signes*. Il assigne à chaque signifiant de l'image, et jusqu'à la couleur des cartons, un sens prédéfini – selon une convention naturellement inspirée de l'imagerie marxiste traditionnelle. Le rouge devient donc pour *Luttes en Italie* un axiome, il porte en lui-même son sens et sa *justesse*. Car l'objectif de cette systématisation esthétique est bien d'apposer une valeur positive ou négative sur chaque élément de l'image. Rappelons quand même que le second « juste » était écrit en rouge dans la célèbre formule de *Vent d'Est*. Au noir idéologique, le groupe Dziga Vertov substitue la justesse du rouge et de la lutte marxiste.

Cette radicalisation des symboles est une donnée récurrente dans *Luttes en Italie*. Citons par exemple le patron de vêtement découpé par Paola dans l'usine de textile (26'20"). Alors qu'elle commence à annoter chaque pièce de carton, la voix annonce déjà l'objectif, « Produire la connaissance », et l'on s'attend alors à ce que la construction devienne une métaphore de la « situation concrète ». C'est alors que les mots viennent redoubler cette métaphore en la littéralisant, puisque Paola nomme les pièces pour en faire les images de la totalité sociale. On retrouve alors, *articulés ensemble* au sens propre, les différents corps sociaux (27'27") : « patrons », « capital », « ouvriers », « forces productives », « paysans », « parti communiste italien ». Et l'élément qui assure leur articulation est placé à la tête du patron, surplombant l'ensemble de la structure : « la lutte des classes en Italie ». La voix over qualifie alors ce travail de théorique : de cette façon le patron devient la totalité sociale, il n'en est plus simplement une *image*.

Voilà pourquoi l'expression « une image juste » est à la fois paradoxale et théoriquement forte. Paradoxale si l'on considère la définition religieuse de l'image : celle-ci n'est alors rien d'autre qu'une représentation dont le but est de suggérer la présence de son antécédent réel, antécédent auquel elle renvoie comme à sa cause originelle. L'image, à l'origine, n'a pas de valeur propre, et c'est pourquoi son statut n'a cessé d'être discuté par les diverses querelles théologiques de l'histoire. Mais forte, car le fait de chercher la justesse dans l'image remet en question sa subordination naturelle à l'égard de son antécédent. Et avec elle c'est tout le régime classique de dénotation qui se

trouve réévalué. Voilà donc à quoi mènent les axiomes développés par le groupe Dziga Vertov : il s'agit d'imposer un nouveau rapport entre l'image et son sens. C'est pourquoi *Luttes en Italie* développe un énorme travail de *définition*, se rapprochant ainsi de la méthode philosophique sur laquelle elle prend exemple. Outre les définitions empruntées à Althusser, comme celle de l'idéologie que j'ai déjà mentionnée, on peut voir toute la deuxième partie du film comme l'esquisse d'une encyclopédie marxiste des images. Cela commence à 17'57", avec la voix over qui annonce ce que l'on voit à l'image : « reflet », « image noire », « réalité », etc. A première vue, la voix semble redondante, mais en réalité il est capital que le film ne se contente pas de montrer des images, mais les *nomme* en même temps qu'il les montre. Et de la même façon, la troisième partie tirera les conséquences de cette entreprise de définition : « Là dans la première partie il y avait un noir, maintenant un atelier, c'est-à-dire une image de rapport de production » (39'10"). Dans un premier temps, le film assimile une image à sa signification réelle, ici le rapport de production. Mais ce stade sera lui aussi dépassé quelques minutes plus tard : « Dans la première partie du film, après ce noir, suivait par exemple un plan de moi qui achetait un chandail. Et après, à nouveau un noir. Mais maintenant c'est une usine qu'on voit, *c'est-à-dire un rapport de production* » (39'18"). Et la phrase suivante répètera cette même affirmation. La démonstration a donc supprimé la notion intermédiaire de représentation : l'image d'usine *est* le rapport de production. Autrement dit, le système esthétique godardien a poussé à son point maximal le concept de symbole, permettant ainsi au fait particulier de *désigner* lui-même la loi générale qui lui commande.

L'enjeu de cet démarche est progressiste. En effet, comme toute proposition théorique d'avant-garde, l'esthétique de Godard et Gorin est d'abord une offensive. Il s'agit de répondre à un problème d'image au nom de l'art, au nom du cinéma, et de légiférer sur le cinéma dans son ensemble. De dire ce qu'il peut être, ce qu'il doit être, ou tout simplement ce qu'il est. Les cinéastes mettent en place une *stratégie théorique*, ils visent à promouvoir une certaine définition de l'art par lequel il s'exprime. Et par le fait même qu'ils s'expriment en lui, ils en modifient la structure. L'expérimentation joue ici *au nom* du cinéma. D'où leur la volonté de définir sans cesse les images disponibles pour lui. Or un art se définit précisément par le type d'images qu'il produit. Entre les arts, on a coutume de penser une différence physique : les images peuvent être fixes ou mouvantes, réalisées à la main ou à l'aide d'une machine, être le fruit d'un travail manuel ou intellectuel, collectif ou individuel, etc. Mais au sein même d'un art, c'est le régime de dénotation des images qui distingue les différents cinémas qui peuvent exister, les différentes réalités recouvertes par le nom de cinéma. Comment les images renvoient-elles les unes aux autres ? Quel lien entretiennent-elles avec leur modèle ou leur geste originel ? Par quels procédés acquièrent-elles du sens ? Autant de questions auxquelles les propositions théoriques du groupe Dziga Vertov sont à même de répondre,

l'idée étant justement de produire un nouveau type de dénotation, fondé bien sûr sur l'analyse structurale marxiste. Et en dernière instance de fonder un nouveau cinéma, intégrant des méthodes nouvelles issues des sciences et de la philosophie, acceptant de nouvelles définitions et de nouveaux axiomes. En somme, de rendre possible un *paradigme philosophique du cinéma*, qui s'exprimerait par un nouveau régime de dénotation.

Et qui dit nouveau régime de dénotation, dit nouveau régime de visibilité. Car c'est le visible qui détermine ce qui est pensable au cinéma. C'est-à-dire ce qui est pensable *en* cinéma.

2. *Le pensable comme image du visible*

Sur cette question de la capacité du cinéma à produire des formes de pensée, *Luttes en Italie* semble rejoindre en partie une analyse de Jean-Paul Fargier, parue en 1969 dans le cinquième numéro de la revue *Cinéthique*. Selon lui, la différence entre le cinéma et la politique tient à ce que le premier « *n'est pas spécifiquement politique* » : il n'a en théorie aucune prise sur les rapports de production, et ne possède aucune affinité particulière avec la lutte des classes¹²⁹. S'il peut tenir un rôle dans le processus politique, c'est donc seulement par le biais de l'idéologie qu'il véhicule. Mais cette fonction elle-même est double : la cinéma *reproduit* des idéologies, mais il *produit* également une idéologie propre ; et cette idéologie tenue spontanément pour vraie n'est rien d'autre que *l'impression de réalité*¹³⁰. Si sa réponse à la question de la spécificité politique du cinéma doit être nuancée, comme je tenterai de le montrer dans la deuxième section de ce travail, Fargier a du moins le mérite de faire le lien entre les deux types d'idéologies qui peuvent apparaître au cinéma. Elles ne se recouvrent pas, mais sont toujours articulées l'une à l'autre. C'est pourquoi la pratique du cinéma politique doit traiter également les deux aspects, reproduire des connaissances scientifiques et produire une connaissance spécifique sur elle-même. « Au cinéma la circulation des connaissances est concomitante de la production de la connaissance du cinéma »¹³¹. Cette dernière remarque semble généraliser efficacement la pensée de Godard et Gorin, notamment dans *Luttes en Italie* qui porte une attention extrême à sa propre situation idéologique. Cette dualité de l'idéologie au cinéma est intéressante à noter, parce qu'elle affirme l'appartenance du cinéma à l'instance idéologique : il ne peut donc agir réellement que sur le facteur subjectif de la lutte, c'est-à-dire sur la conscience de classe du spectateur.

Cependant, il me semble que cette conclusion n'épuise pas le problème qui est le nôtre, et

129Jean-Paul Fargier, « La parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma et politique », *Cinéthique*, n°5, sept.-oct. 1969, p.17

130Ibid., p.18

131Ibid., p.20

mériterait d'être élargie. Le cinéma possède une influence psychologique sur la conscience de classe, c'est évident, mais il serait problématique d'affirmer qu'il se résume à cet aspect. L'idéologie a pour moyen d'action l'impression de réalité, cela semble indéniable, mais imposer cette impression dans l'esprit du spectateur demande un travail sur l'image, qui est un travail de *transparence*. Transparence, si ce n'est au réel, du moins aux conventions réalistes du cinéma dominant. Le cinéma classique hollywoodien a suffisamment théorisé cette spécularité codifiée de l'image pour qu'il soit possible de parler aujourd'hui de transparence idéologique. Il me semble important d'employer ce terme car il montre que l'important n'est pas l'effet produit, l'*impression* de réalité, mais les caractéristiques réelles de l'image qui permettent d'y parvenir. Ainsi la transparence n'est pas un problème de réception, elle n'est pas seulement une façon d'interpréter les images – elle est une *donnée physique du visible*.

Cette grille de lecture paraît bien rendre compte de l'esthétique de *Luttes en Italie*. En effet, ce film travaille précisément sur la mystification de l'image, sur l'idéologie que le visible peut véhiculer dans sa structure même. Mais cette mystification n'opère pas de façon seulement psychologique. Il ne s'agit pas de remettre en question l'effet de miroir de l'image de cinéma, ce qui serait bien vain puisque cet effet appartient à la technique, et non à l'utilisation qui en est faite. Le film finit par l'exprimer lui-même, en préambule à la troisième section :

« Toutes divergences dans les conceptions humaines doivent être considérées comme des reflets : les reflets des contradictions objectives. Les contradictions objectives *se reflétant* dans la pensée subjective forment le mouvement contradictoire des concepts, stimulent le développement des idées, et résolvent les problèmes qui se posent à la pensée humaine. Troisième partie du film : une image de reflet comme les images de la première partie ? Non. Ayant critiqué au début de la deuxième partie cette notion de reflet, je me suis aperçue après que cette notion ne venait pas de l'idéologie bourgeoise, mais que c'était le mécanisme même de toute idéologie. Le problème n'est pas celui du reflet en soi, mais la lutte entre un reflet qui nie les contradictions objectives, et un reflet qui les exprime. »
(35'00")

Le reflet n'est pas la chose à combattre, ou du moins il n'est pas l'ennemi principal : il semble être simplement le mode d'apparition privilégié de la totalité sociale, le moyen par lequel celle-ci *se rend visible dans ses manifestations particulières*. Le problème du groupe Dziga Vertov est plutôt d'intégrer à ce reflet la connaissance soi-disant scientifique¹³² qui permettra de saisir la réalité qui s'exprime en lui. Le projet du film se divise donc en deux mouvements successifs. Le premier consiste à rendre suspect le visible, en pointant ce qu'il fait voir autant que ce qu'il cache,

¹³²Je tiens à préciser que dans ce troisième chapitre mon objectif n'est pas d'accréditer le recours de Godard et Gorin à la théorie des sciences, même si à travers elle ils cherchent sans doute à légitimer leur démarche. Simplement, devant la difficulté que nous avons à définir la science, je propose de laisser le bénéfice du doute à leur approche scientifique. Considérons comme digne d'intérêt leur prétention à la science, le paradigme épistémologique de leur cinéma, à défaut de pouvoir valider ou réfuter les raisons qu'ils invoquent.

c'est-à-dire en pointant son caractère nécessairement idéologique. Voilà la justification de ces images noires : il s'agit de montrer que le reflet est toujours insuffisant, toujours lacunaire, qu'il ne couvre jamais tout le champ du visible. Car ce qui est visible, c'est simplement ce que le champ de la *problématique* permet de voir. Althusser nous confirme dans son interprétation de l'histoire de l'économie politique qu'il n'y a de réponse qu'à l'intérieur d'une problématique, dans un champ de recherche donné et sur un objet d'étude donné :

« [La science] ne peut poser de problème que sur le terrain et dans l'horizon d'une structure théorique définie, sa problématique, qui constitue la condition de possibilité définie absolue, et donc la détermination absolue des *formes de position de tout problème*, à un moment considéré de la science.

Par là nous accédons à l'intelligence de la détermination du *visible* comme visible, et conjointement de l'invisible comme invisible, et du lien organique qui noue l'invisible sur le visible. Est visible tout objet ou problème qui est situé sur le terrain, et dans l'horizon, c'est-à-dire dans le champ structuré défini de la problématique théorique d'une discipline théorique donnée. Il nous faut prendre ces mots au pied de la lettre. La vue n'est plus alors le fait d'un sujet individuel, doté d'une faculté du "voir" qu'il exercerait soit dans l'attention, soit dans la distraction ; la vue est le fait de ses conditions structurales, la vue est le rapport de réflexion immanent du champ de la problématique sur *ses* objets et *ses* problèmes. [...] A la lettre ce n'est plus l'œil (l'œil de l'esprit) d'un sujet qui *voit* ce qui existe dans le champ défini par une problématique théorique : c'est ce champ lui-même qui *se voit* dans les objets ou les problèmes qu'il définit, – la vue n'étant que la réflexion nécessaire du champ sur ses objets. »

Ainsi cet extrait du paragraphe 7 de son introduction à *Lire le Capital*¹³³ nous montre qu'en science comme en philosophie ou dans toute autre discipline que l'on considère, ce sont les questions elles-mêmes qui déterminent les réponses *possibles*. Et cette approche a le mérite de supprimer la dimension psychologique, subjectivante, de la vision, puisque c'est bien souvent selon ce seul aspect que l'on juge habituellement d'un événement. Il n'y a aucune raison pour que cette remarque ne s'applique pas aussi au cinéma, et d'autant plus au cinéma théorique godardien. Le cinéma ne peut donc rien montrer de nouveau tant qu'il n'a pas mis en doute sa propre problématique, sa propre position subjective. Dans un premier temps, ce défaut de visibilité est donc un noir, un point aveugle, qui se contente de signaler un élément absent du champ de la problématique théorique.

Mais Godard et Gorin ne se contentent pas de pointer les difficultés, leur système esthétique est également normatif. Il ne peut laisser ces noirs en l'état. Leur second mouvement est donc de supprimer ces points aveugles en produisant une nouvelle problématique, en acceptant positivement ce que l'idéologie qu'ils récusent reléguait dans l'invisible. La théorie d'Althusser, dans « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat », a rendu pensable l'idéologie elle-même, qui auparavant se dissimulait sous ses effets. Pour constituer le prolongement de cette théorie, *Luttes en Italie* doit donc lui donner une visibilité, *rendre visible ce qui était seulement pensable*. Il s'agit maintenant de

¹³³Louis Althusser, « Du *Capital* à la philosophie de Marx », dans Louis Althusser (dir.), *Lire le Capital*, op. cit., p.19

rendre l'idéologie visible, et donc *lisible* dans ses manifestations, afin que par la suite elle devienne repérable. Ainsi Pêcheux ne voit-il que la moitié du problème lorsqu'il s'interroge sur l'idéologie en termes d'« efficacité matérielle de l'imaginaire »¹³⁴ : l'imaginaire en est une composante indéniable, que le texte d'Althusser a contribué à mettre en lumière à sa parution. Mais ce qu'il faut en déduire, ce n'est pas seulement son *efficacité* matérielle, ce sont ses *conséquences*, elles aussi matérielles et bien réelles. Ce qu'apporte *Luttes en Italie*, c'est la reconnaissance de cette deuxième composante de l'idéologie, une composante qui ne soit pas seulement imaginaire mais concrète, visible.

Si Althusser a forgé les termes de la problématique qui a permis de penser l'idéologie, qui a permis de la rendre visible à « l'œil de l'esprit », le groupe Dziga Vertov en a déterminé les conditions de visibilité réelles, pour l'œil. Et ce faisant, il a offert au cinéma le pouvoir de définir son champ problématique, ses objectifs, ses axiomes, ses définitions, en somme : de poser les fondements de sa pratique théorique à venir.

134Michel Pêcheux, *Les Vérités de La Palice*, Paris, F. Maspéro, 1975, coll. « Théorie », p.108

CONCLUSION : POUR UNE POLITIQUE DE L'ART

Partant du problème de la philosophie et des formes que pouvait prendre l'adaptation au cinéma, nous nous sommes finalement éloignés de cette question de départ. L'adaptation fut un point d'ancrage pour considérer ce qui subsistait effectivement de l'essai philosophique dans *Luttes en Italie*, et pour le rapprocher de son modèle théorique. Mais en définitive il s'est avéré que l'enjeu principal pour Godard et Gorin était plutôt de l'ordre de l'avant-garde. Il s'agissait d'amener le cinéma à façonner sa propre structure théorique autour de la question idéologique et politique, question soumise par le texte d'Althusser. Le film du groupe Dziga Vertov, en cherchant à agir rétrospectivement sur lui-même et sur le cinéma, s'éloigne de son problème initial, importé de la philosophie, pour construire son propre problème, ses propres enjeux esthétiques. Nous sommes donc plus loin de la philosophie au moment de conclure cette étude que nous ne l'étions au moment de l'initier.

Mais en réalité, la philosophie est elle-même un concept que l'on peut soumettre à débat. A titre d'exemple, il faut remarquer que Marx est souvent considéré d'abord comme un économiste et un sociologue, plutôt que comme un philosophe. Ses textes philosophiques existent et sont admis comme tels, mais en général *Le Capital* n'en fait pas partie. La philosophie n'y est reconnue qu'à titre de méthode, d'image de la pensée, voire de modèle. Son objet de prédilection y est difficilement décelable. Ce n'est qu'avec Althusser, Mao et les penseurs des années 1960 que l'on a pu réhabiliter la philosophie de Marx auprès d'un large public. Et cette réhabilitation s'est faite au nom de la philosophie elle-même, autour d'une de ses notions emblématiques, à savoir la notion de système.

Car lorsqu'Althusser propose sa *lecture* du *Capital*, il tente précisément de faire du marxisme un système. En effet, la rigueur conceptuelle de l'ouvrage de Marx est selon lui insuffisante. Marx n'aurait pas pris conscience de sa nouveauté absolue, négligeant ainsi de produire la terminologie et les concepts qui auraient pu rendre justice à sa philosophie. A plusieurs égards, Marx lui semble encore trop lié à ses prédécesseurs : sa dialectique reste dépendante de la philosophie hégélienne, dont elle conserve les attributs déterminants ; sa définition de l'Etat est elle aussi issue de la philosophie politique classique, et ne semble plus applicable à la politique moderne ; enfin, s'il parle beaucoup d'idéologie dans ses écrits, Marx ne définit jamais ce qu'il entend par là, il ne fait jamais de l'idéologie un concept philosophique recevable. Avec « Sur la

dialectique matérialiste (De l'inégalité des origines) », paru en 1963, Althusser tentait déjà de définir de façon caractéristique la dialectique marxiste, point non éclairci par Marx puisqu'il se contentait de la penser comme un renversement de Hegel. Cet examen rigoureux lui permettait de mettre en question ce renversement et de proposer un nouveau modèle théorique. Mais c'est avec l'article sur les AIE qu'Althusser a le plus développé la théorie marxiste. Il produit dans cet essai les concepts qui faisaient défaut au *Capital* pour penser l'Etat, l'idéologie, et surtout la façon dont ces deux instances s'articulent.

Or, cette notion de système est capitale pour envisager la place de la philosophie et de la politique dans l'ensemble des pratiques sociales. En effet, faire d'une théorie économique et philosophique un système, c'est nécessairement la mettre aux prises avec la totalité – et si l'on parle de marxisme, la totalité considérée est toujours la totalité sociale. Et cette totalité, chez Althusser, est organisée par les AIE, c'est-à-dire par le pouvoir étatique sous ses formes dérivées. Des formes secondaires qui fonctionnent elles-mêmes à l'idéologie. Cette totalité a donc des consonances nouvelles : tout est pouvoir, tout est idéologie, et par conséquent *tout est politique*. C'est d'ailleurs dans la définition de cette totalité que se joue toute la nouveauté supposée du marxisme. En effet, la totalité se présentant d'abord sous la forme d'une structure sociale articulée, divisée en régions dont certaines sont dominantes, cela justifie le rôle de l'action politique, dont l'objectif est de modifier les rapports de subordination entre ces régions. *Pour Marx* y voyait déjà le trait distinctif de la totalité marxiste, par rapport au Tout spirituel de Hegel, qui ne supportait aucun rapport d'inégalité entre ses composantes¹³⁵ :

« Chez Hegel aucune contradiction déterminée *n'est jamais dominante*. C'est dire que le tout hégélien possède une unité de type « spirituel », où toutes les différences ne sont posées que pour être niées, donc indifférentes, où elles n'existent jamais pour elles-mêmes, où elles n'ont que l'apparence d'une existence indépendante, et où, ne manifestant jamais que l'unité du principe simple interne qui s'aliène en elles, elles sont pratiquement égales entre elles, comme phénomène aliéné de ce principe. C'est donc affirmer que la totalité hégélienne [...] est dépourvue de cette structure à dominante, qui est la condition absolue permettant à une complexité réelle d'être unité, et d'être réellement l'objet d'une *pratique*, se proposant de transformer cette structure : la pratique politique. Ce n'est pas un hasard si la théorie hégélienne de la totalité sociale n'a jamais fondé une *politique*, s'il n'existe et ne peut exister de politique hégélienne. »

Voilà donc comment Althusser, par le biais de ce projet de systématisation de Marx, envisage le passage de la philosophie à la politique. En effet, l'un des objectifs concrets de l'article « Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat » est d'imaginer l'action politique qu'il est possible de mener dans les AIE. Il n'est donc pas étonnant que ce soit cet article, où Althusser pousse le plus

135 Louis Althusser, « Sur la dialectique matérialiste (De l'inégalité des origines) », dans *Pour Marx*, Paris, La Découverte/Poche, 1996, coll. « Sciences humaines et sociales », pp.209-210

loin sa systématisation du marxisme, qui ait inspiré le groupe Dziga Vertov. Et l'on ne doit pas s'étonner davantage que l'esthétique de Godard et Gorin tende elle aussi à devenir systémique. Envisager la philosophie en lien avec la totalité sociale était le projet d'Althusser, qui lui permettait de mettre la première au service de la révolution prolétarienne. De la même façon, Godard et Gorin cherchent dans *Luttes en Italie* à imaginer un lien possible entre l'image et cette totalité sociale donnée, c'est-à-dire entre l'image et la politique, sur laquelle cette image peut influencer. En somme, il s'agit de *donner prise au cinéma dans la politique*. Et que l'on ne se trompe pas sur ce point : c'est bien le passage par la philosophie qui a permis à l'art de revenir ensuite, sûr de ses enjeux et de ses capacités, vers la politique.

Mais passé ce détour par la philosophie, c'est la question de la visibilité qui semble soutenir la politique de l'esthétique telle que l'envisage le groupe Dziga Vertov. C'est par l'examen des formes idéologiques réelles, visibles, que s'effectue le passage de la philosophie au cinéma. Si Althusser recherchait les implications philosophiques de l'idéologie, sur la théorie du sujet ou de l'Etat, Godard et Gorin cherchent à déterminer ses implications sur le vu et le senti, c'est-à-dire à la fois sur ce qui m'apparaît du monde et sur ce que peut en refléter l'image. Et manifestement, nous avons là une définition exemplaire du *film théorique* évoqué en introduction : *Luttes en Italie* ne se contente pas d'invoquer une théorie extérieure, mais la développe pour proposer une nouvelle interprétation de ses propres éléments, donc de ses composantes iconographiques.

Or, si l'on revient à l'origine du mot théorie, avant son renouveau dans le vocabulaire marxiste-léniniste, on voit apparaître de nouveau cette question de la visibilité. Etymologiquement, deux voies s'offrent à nous pour envisager la théorie. Comme le rappelle Luc Vancheri dans sa publication sur les *Histoire(s) du cinéma*, en Grèce antique la *théôria* était à la fois : 1/ l'assemblée ou la procession qui se rend au spectacle, qui s'apprête à devenir un public, donc à voir, et 2/ la science de l'interprétation des signes oraculaires. D'un côté, nous avons un ensemble donné de sujets réels, et de l'autre une discipline portée sur l'appropriation par la pensée d'une forme imaginaire. Autrement dit, « la *théôria* tient du manifeste et du latent, de l'efficace et de l'efficiencie des images. De quoi sont faites les théories ? De visible et de figures »¹³⁶. Deux régimes d'images nés sous les mêmes auspices. C'est pourquoi la *théôria* a pu désigner par la suite, chez les penseurs chrétiens, la contemplation du principe divin : elle est l'opération selon laquelle les Idées atteignent une *visibilité* inédite pour le croyant.

Inutile de se demander si Godard avait connaissance de cette origine étymologique lorsqu'il évoquait le rôle théorique du cinéma : on connaît son amour de la maxime et du bon mot, même si

136 Luc Vancheri, « L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard », *Cinergon*, n°15, *Où va le cinéma ?*, 2003, p.114

ses affirmations manquent souvent de rigueur. Toutefois, il est surprenant que le groupe Dziga Vertov associe lui aussi la théorie à une question de visibilité, en faisant du noir à la fois l'effet et le principe du concept d'idéologie. La théorie, dans un film comme *Luttes en Italie*, est ce qui effectue le partage des figures visibles selon leur appartenance à une certaine idéologie ou, au contraire, à une certaine science. Et c'est avec ce genre d'idées que le groupe Dziga Vertov réalise avec le plus d'efficacité ses aspirations avant-gardistes : en demandant à leurs films de se soumettre à cette définition de la théorie, ils ne font rien d'autre que donner au cinéma une norme d'action, un objectif. Et cet objectif est politique.

Ce qu'il faut remarquer dans cette période engagée du cinéma de Jean-Luc Godard, c'est donc l'étroite intrication de la politique, de l'esthétique et de la philosophie, toutes trois unies sous l'étendard de la théorie, car ce sont les attentes théoriques des deux premières que la philosophie permet de cristalliser. Pour faire aboutir sa recherche désespérée de l'action *juste*, cette dernière propose un système de *justification*, basé sur un ensemble d'axiomes prêts à l'emploi qu'il suffit dès lors d'importer au cinéma pour rendre celui-ci plus légitime. Si cette idée d'une axiomatique de l'esthétique semble aujourd'hui discutable, la conception systémique de l'art qu'elle met en avant l'est encore davantage. Car un système n'engage que ceux qui choisissent de croire en ses postulats, et cette caractéristique le rapproche plus que jamais de la pensée religieuse ou mystique. C'est pourquoi cette dangereuse recherche de systématisme n'est plus un guide pour la philosophie contemporaine.

Chez Godard lui-même, cette approche ne caractérise qu'une partie de son œuvre. Et il est frappant de constater que dans la décennie suivant l'expérience Dziga Vertov, le cinéaste reviendra totalement de cette prétention philosophique. Le Godard des années 1980, comme on l'a souvent dit, ne retient plus du monde que sa part de mystère. Il ne s'intéresse plus qu'à l'événement irréductible à une loi générale, inassignable à quelque théorie prédictive que ce soit. Sa pensée refuse tout à la fois la philosophie et, cela va de soi, le système. « Ne change rien, pour que tout soit différent », annonce-t-il en voix over en ouverture de l'épisode 1a des *Histoire(s) du cinéma*. « Ne vas pas montrer tous les côtés des choses, garde-toi une marge d'indéfini » (00'21"). Surprenant lorsque l'on se souvient qu'en 1971 une voix over similaire cherchait à dénoncer le noir, l'image rendue incomplète par l'idéologie bourgeoise. Il y a dans le Godard suivant un constat désespéré : aucune image juste n'a pu combler notre aspiration à la vérité. La philosophie n'a été d'aucun recours au cinéma à cet égard, c'est pourquoi l'homme doit finir par accepter cette incomplétude comme une fatalité. C'est d'ailleurs la thèse de Luc Vancheri, qui parle à propos des *Histoire(s)* d'une « antiphilosophie », et rapproche le rapport de Godard au cinéma de la foi du chrétien face à un dieu à jamais invisible et incompréhensible. « Les *Histoire(s) du cinéma* n'accomplissent aucun rêve de

science ou de philosophe. Elles décrivent une fable de la pensée, le retour en grâce d'un remplacement des figures du savoir par celles de la croyance. La paroisse est morte, les mystères sont intacts »¹³⁷. Les *Histoire(s)* l'avouent de leur propre chef : « Le cinéma comme le christianisme ne se fonde pas sur une vérité historique. Il nous donne un récit, une histoire, et nous dit maintenant : Crois ! » (1b ; 19'48"). De façon emblématique avec les *Histoire(s)*, Godard se réfugie vers une nouvelle forme de la volonté de savoir, mais cette fois une forme désespérément pessimiste.

Ainsi, là où le groupe Dziga Vertov avait cherché à introduire dans ses films le maximum de rationalité possible, la suite de la carrière de Godard y répondra par un retour à la pensée fragmentaire, à la non-systématicité absolue. Cependant, ce retournement ne doit pas apparaître rétrospectivement comme une correction. La prétention à la justesse de Godard à l'époque où il s'appelait « Godard et Gorin »¹³⁸ n'est pas simplement une erreur de jeunesse sur laquelle il faudrait ensuite revenir avec l'œil désabusé de l'homme mûr. Elle est au contraire la bonne réponse qu'il fallait alors apporter, dans le contexte politique et critique de l'époque, à la question du cinéma comme forme légitime de la pensée. Ce qu'il faut également remarquer, c'est que cette prétention à la justesse, que j'ai pu parfois nommer paradigme philosophique ou tendance épistémologique du cinéma, a permis au groupe Dziga Vertov de se placer à la pointe de l'innovation esthétique de son époque. De jouer à la fois le rôle d'avant-garde cinématographique et d'avant-garde politique, pour reprendre les catégories d'analyse de David Faroult¹³⁹. Et l'enjeu est de taille pour un artiste : il s'agit de participer rien moins qu'à la définition de l'art. Car si tout au long de cette étude j'ai parlé de cinéma, il ne faut pas y entendre un domaine général de l'art. Le cinéma n'est pas une pratique homogène, définie par des catégories éternelles arrachées à une conception tout aussi éternelle de l'art. Parler de cinéma, c'est parler de ce que le cinéma invente, de la façon dont il *s'invente* lui-même. Et assurément, c'est avec des tentatives telles que celle du groupe Dziga Vertov que l'on peut le mieux envisager cette évolution du mot cinéma.

En somme, le travail esthétique que j'ai tenté d'effectuer sur *Luttes en Italie* consistait à reconnaître ce que le film inventait pour lui-même, non pas de façon philosophique mais en

137Ibid., p.115

138Le 27 avril 1972, au moment de la sortie en salles de *Tout va bien*, Godard faisait la déclaration suivante à la journaliste du *Monde* : « En ce qui me concerne, la véritable rupture, ce n'est pas dire : j'ai fait table rase, j'ai quitté le système, je fais autre chose ; c'est dire, et ce n'est possible aujourd'hui qu'après trois ans de travail : je ne suis pas parti, je suis resté, je ne fais pas autre chose mais je fais la même chose *autrement*. C'est dire, non pas "Godard revient", mais "quelqu'un arrive". Et ce quelqu'un, puisqu'il a un nom, appelons-le Gorin. Voilà ce qui est vraiment nouveau : de ne plus m'appeler Godard, mais Godard-Gorin. »

Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Paris, Editions de l'Etoile - Cahiers du cinéma, 1985, p.364

139David Faroult, *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : Cinématique et le « groupe » Dziga Vertov*, Thèse de doctorat, Gérard Leblanc (dir.), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2002

parallèle avec la philosophie, ou plutôt en parallèle avec ce que la philosophie pouvait lui suggérer de méthodes et d'objectifs. Envisager le lien entre la philosophie et le cinéma était une façon de voir ce que la première pouvait apporter au second avant de le laisser se développer de son côté. C'est pourquoi je propose de parler avec Jacques Rancière de « l'homonymie cinéma », et de considérer la cartographie hétérogène que les œuvres contribuent à dresser de cet art que l'on dit septième. Dans mon approche elle-même je choisisais d'analyser la philosophie autant que le film, mais afin de revenir en dernier ressort vers le cinéma, vers ce qui détermine *ce* cinéma. Je rejoins en cela la proposition de Rancière, émise dans un entretien de 2005 intitulé « L'affect indécis ». Lorsque son interlocuteur lui demande s'il existe une philosophie du cinéma, le philosophe affirme qu'il ne croit pas à une telle discipline, mais ajoute¹⁴⁰ :

« Il peut y avoir en revanche un travail philosophique sur le cinéma, qui sera nécessairement un travail sur l'homonymie du terme "cinéma", un travail qui cherchera à défaire cette homonymie, à penser les trajets qui se dessinent entre les différents cinémas. En effet, le cinéma est multiple : on peut le définir comme un dispositif technique, celui du cinématographe, mais c'est aussi un divertissement populaire, et c'est encore le nom d'un art, ce "septième art" qui indique justement un pont singulier entre "septième" et "art". Enfin, le cinéma, c'est le nom d'un rapport entre l'art et qui n'est pas lui, donc le nom d'une ambiguïté de l'art. C'est le nom d'un livre de philosophie de Gilles Deleuze, et c'est aussi le nom d'une utopie ou d'une mystique... [...] La pensée sur le cinéma est un parcours entre des points extrêmement distants : il y a d'un côté ce qui se passe dans la réalité d'une projection, et de l'autre ce qui constitue le cinéma comme un phénomène historique, social – ou philosophique, si l'on y tient. »

De la philosophie au cinéma, donc. Mais comme je le disais, nous ne parlons pas ici de n'importe quelle philosophie. Le marxisme est en partie une doctrine philosophique, certes, de par ses positions sur le matérialisme et les réponses qu'il apporte à divers problèmes canoniques tels que ceux de la connaissance ou de la causalité. Mais ce n'est pas un hasard si Marx est également l'auteur du *Manifeste du Parti Communiste*, ou Althusser celui de nombreux livres sur la politique chez Montesquieu et Machiavel. Car cette philosophie trouve son ancrage dans la politique, et nulle part ailleurs. Ainsi, s'il y a jamais eu des artistes réellement marxistes, leur objectif était toujours, bien évidemment, l'action politique ; et ce quelle que soit la tâche théorique dans laquelle ils ont pu se reconnaître.

Or, nous avons bien vu que le cinéma marxiste-léniniste du groupe Dziga Vertov avait lui aussi un point d'ancrage dans la politique, grâce à la question de la visibilité. Question qu'il applique à une *analyse* marxiste de la société et de sa division en classes. Ainsi l'analyse proprement philosophique, marxiste-léniniste ou althussérienne, reste-t-elle à jamais chez Godard et Gorin la transition, la notion intermédiaire. La prémisse *mineure* du syllogisme, nécessaire mais finalement

140 Jacques Rancière, « L'affect indécis » (2005), dans *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, éd. Amsterdam, 2009, p.444

sans grande profondeur en regard de la conclusion du raisonnement. Le détour par la philosophie n'aura pas été sans intérêt, mais cette influence extérieure demande, dans les films comme dans l'analyse que l'on peut en faire, à être dépassée. Et si le groupe Dziga Vertov dépasse la philosophie, ou du moins dépasse ce qu'il en comprend, c'est pour retomber dans la politique.

C'est dans ce second champ d'investigation que le projet de Godard et Gorin prend tout son sens. En effet, l'objectif de départ est atteint : créer un lien *juste*, scientifique, irréfutable, entre le cinéma et la politique. Ce lien s'est construit par l'intermédiaire de la philosophie, par une tendance épistémologique du cinéma qui caractérise fortement la période d'activité du groupe Dziga Vertov. Mais une fois ce lien établi, reste à réaliser les conséquences de cette union, et à mettre sur pieds une politique du cinéma, capable de répondre à la fois aux questions politiques – celles de Mai 68 – et cinématographique – celles de la modernité dont Godard est issu, et qu'en définitive il n'a jamais abandonné. C'est donc ce second volet de l'expérience Dziga Vertov qu'il me faudra analyser dans la section qui vient. Un second temps qui me conduira à parler avant tout de politique. Mais il ne suffira pas de parler de politique marxiste, ou de philosophie politique, ces deux notions étant encore extérieures au cinéma. Je ne parlerai pas plus de cinéma politique, cette expression qui voudrait greffer un objet extérieur appelé politique sur le cinéma, sans prendre en compte l'hétérogénéité et la non-évidence absolue du nom de cinéma. Face à ces deux apories terminologiques, la solution sera à trouver dans ce que j'appellerai, à la suite de l'ouvrage du même nom de Jacques Rancière, un *partage du sensible*.

BIBLIOGRAPHIE

1. L'adaptation (littérature et philosophie)

- Sylviane Agacinski, « Penser avec le cinéma », *CinémAction*, n°94, 1er trimestre 2000, pp.214-220
- Alexandre Astruc, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo : écrits (1942-1984)*, Paris, L'Archipel, 1992
- Barthélémy Amengual, « Eisenstein et *Le Capital* : réflexions sur un projet », *Cinéma*, n°195, fév. 1975, pp.34-42
- Juliette Cerf, *Cinéma et philosophie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009
- Dominique Château, *Cinéma et philosophie*, Paris, Armand Colin, 2005
- Dominique Château, *Philosophies du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2010
- Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004
- Jean-Louis Déotte (dir.), *Philosophie et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011
- Umberto Eco, *Lector in fabula* (1985), Paris, Grasset, 1990
- Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, *Ma conception du cinéma*, Paris, Buchet/Chastel, 1971
- Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein, « Filmer *Le Capital* » (1927-1928), *Ecran*, n°31, déc. 1974, pp.37-43
- Vincent Gilardini, « D'un art tautologique », *CinémAction*, n°94, 1er trimestre 2000, pp.164-174
- Marcel Martin, « L'enseignement visuel de la méthode dialectique », *Ecran*, n°31, déc. 1974, pp.43-44
- Marie-Claire Ropars-Wuillemier, *De la littérature au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1970, coll. « U2 »
- Frédéric Sabouraud, *L'Adaptation*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006
- Michel Serceau, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Bruxelles, éd. du Céfal, 1999
- Luc Vancheri, *Film, forme, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002
- Gilles Visy, *De la plume à l'écran : textes et films « en analyse »*, Paris, Publibook, 2010
- Jean-Pierre Zarader, *Philosophie et Cinéma*, Paris, Ellipses, 1997

2. Philosophie politique générale

- Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Le Seuil, 1990
- Giorgio Agamben, *Moyens sans fins* (1995), Paris, Payot et Rivages, 2002
- Hannah Arendt, *Qu'est-ce que la politique ?* (1956-1958), Le Seuil, Paris, 1995
- Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique, 1998
- Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000
- Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004

3. Cinéma et politique

- Alain Badiou, « L'Autonomie du processus esthétique », *Cahiers marxistes-léninistes*, n°12-13, juil.-oct. 1966, pp.77-89
- Antoine de Baecque (dir.), *Cinéma 68* (1998), Paris, Cahiers du cinéma, 2008
- Elisabeth Boyer, « Eisenstein/Dovjenko », *L'art du cinéma*, n°18, mai 1998, pp.11-21
- Nicole Brenez et Bidhan Jacobs (dir.), *Le Cinéma critique*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010
- Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969
- Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette, « Cerclé sous vide. Entretien avec Philippe Garrel », *Cahiers du cinéma*, n°204, sept. 1968, pp. 44-54;63
- Jean-Paul Fargier, « La parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma et politique », *Cinéthique*, n°5, sept.-oct. 1969, pp. 15-21
- Jean-Paul Fargier, « Pour le dépérissement du cinéma militant », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, mars-avril 1976, pp.162-167
- David Faroult et Gérard Leblanc, *Mai 68 ou le cinéma en suspens*, Paris, Syllepse, 1998
- Sébastien Layerle, *Caméras en lutte en mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme »*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008
- Jean-Patrick Lebel, *Cinéma et Idéologie*, Paris, éd. Sociales, 1971
- Jean-Patrick Lebel, « De l'utilisation politique du cinéma », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, mars-avril 1976, pp.184-188
- Julien Pallotta, « Recherches sur l'esthétique matérialiste : Sur La Chinoise de Godard », Groupe de

recherches matérialistes, ENS, Paris, séance du 19 janvier 2008, sur http://www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/Pallotta_J_Sur_la_Chinoise.pdf (consulté le mercredi 9 mai 2012)

Serge Toubiana, « Le pouvoir parlé 2 : Images à vendre », *Cahiers du cinéma*, n°256, fév.-mars 1975, pp.7-11

4. Théories générales de l'art et du cinéma

Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », dans Dominique Noguez (dir.), *Cinéma : Théorie, lectures*, Paris, Klincksieck, 1973, pp.185-191

Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base » (1970), dans *L'effet cinéma*, Paris, éd. Albatros, 1978

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?* (1958-1962), Paris, Cerf, 1999, coll. « 7e Art »

Bertold Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1949), Paris, L'Arche, 1990

Stanley Cavell, *La Projection du monde* (1971) Paris, Belin, 1999

Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983

Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985

Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, n°4, 1964, pp.52-90

Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Paris, Le Seuil, 2001, coll. « La librairie du XXIe siècle »

Jacques Rancière, *Les Ecarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011

Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, éd. Amsterdam, 2009

Jean-Louis Schefer, *L'Homme ordinaire du cinéma*, Paris, éd. de l'Etoile, 1997

5. Philosophie et/ou marxisme

Louis Althusser, *Pour Marx* (1965), Paris, La Découverte/Poche, 1996, coll. « Sciences humaines et sociales »

Louis Althusser (dir.), *Lire le Capital* (1965), Paris, PUF, 1996, coll. « Quadrige »

Louis Althusser, « La Philosophie comme arme de la révolution », *La Pensée*, n°138, 1968, pp.26-34

Louis Althusser, « Idéologie et Appareils idéologiques d'Etat », *La Pensée*, n°151, 1970, pp.3-38

- Louis Althusser, *Positions (1964-1975)*, Paris, Ed. sociales, 1976
- Roland Barthes, « Structuralisme et sémiologie », (1968), repris dans *Œuvres Complètes*, t. III (1968-1971), Paris, Seuil, 2002, pp.77-83
- Walter Benjamin, *Œuvres*, tome III, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Folio Essais »
- Hildegard Brenner, *Asja Lacis : Profession Révolutionnaire* (1971), Grenoble, PUG, 1989, coll. « Débuts d'un siècle »
- François Châtelet, « Science et idéologie », *Cahiers du Centre d'Etudes Socialistes*, n°76-81, fév.-mai 1968, pp.181-190
- Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969
- Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971
- Isabelle Garo, *Foucault, Deleuze, Althusser & Marx. La politique dans la philosophie*, Paris, Demopolis, 2011
- Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques* (1970), trad. Laure Meyer, Paris, Flammarion, 1983
- Dominique Lecourt, « Sur l'archéologie et le savoir. A propos de Michel Foucault », *La Pensée*, n°152, 1970, pp.69-87
- Lénine, *Œuvres*, t. V (mai 1901-fév. 1902), Paris, Ed. Sociales, 1965
- Mao Tsé-Toung, *Citations du président Mao Tsé-Toung*, Paris, Seuil, 1967
- Karl Marx, *Critique de la philosophie politique de Hegel* (1843), dans Karl Marx, *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 1982, coll. « La Pléiade »
- Michel Pêcheux, *Les Vérités de La Palice*, Paris, F. Maspéro, 1975, coll. « Théorie »
- Platon, *Théétète, ou sur la Science*, dans *Théétète. Parménide*, trad. Emile Chambry (1967), Paris, GF-Flammarion, 1991
- Karl R. Popper, *Conjectures et réfutations : la croissance du savoir scientifique* (1963), trad. Michelle-Irène et Marc B. de Launay, Paris, Payot, 2006

6. Sur Jean-Luc Godard et le groupe Dziga Vertov

- Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes* (2002), Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Armand Colin cinéma »
- Alain Bergala, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, vol. I, Paris, Editions de l'Etoile - Cahiers du cinéma, 1985
- Antoine de Baecque, *Godard : biographie*, Paris, Grasset, 2010

- Richard Brody, *Jean-Luc Godard, tout est cinéma* (2008), trad. Jean-Charles Provost, Paris, Presse de la Cité, 2010
- Steve Cannon, « Godard, the *Groupe Dziga Vertov* and the Myth of "Counter cinema" », *Nottingham French Studies*, n°32.1, *French Cinema*, printemps 1993, pp.74-83
- Serge Daney, « Avertissement sur *Ici et ailleurs* », 1977, texte rédigé pour la « Semaine des *Cahiers du cinéma* », en novembre 1977, à New York
- Jean-Paul Fargier, « Ici et là-bas : entretien avec Jean-Pierre Gorin », *Cahiers du cinéma*, n°388, oct. 1986, pp.37-40;42
- David Faroult, *Avant-garde cinématographique et avant-garde politique : Cinématique et le « groupe » Dziga Vertov*, Thèse de doctorat, Gérard Leblanc (dir.), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2002
- David Faroult, « La théorie saisie par le cinéma : Louis Althusser et *Luttes en Italie* du Groupe Dziga Vertov », dans Jean-Marc Lachaud (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, coll. « Ouverture philosophique », pp.69-81
- Jean-Luc Godard, « Que faire ? », 1970, texte repris dans *Jean-Luc Godard : documents*, Ed. du Centre Georges Pompidou, 2006
- Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, « Enquête sur une image », *Tel quel*, n°52, Hiver 1972, pp.74-90
- Groupe Dziga Vertov, « Bande paroles de *Luttes en Italie* », *Cahiers du cinéma*, n°238-239, mai-juin 1972, pp.40-57
- Gérard Leblanc, « Godard. Valeur d'usage ou valeur d'échange ? », *Cinématique*, n°5, sept.-oct. 1969, p.22
- Gérard Leblanc, « Quelle avant-garde ? », *Cinématique*, n°7-8, 1970, pp.72-92
- Gérard Leblanc, « Sur trois films du groupe *Dziga Vertov* », *VH101*, n°6, 1972, pp.20-36
- Gérard Leblanc, « Lutte idéologique et *Luttes en Italie* », *VH101*, n°109, 1072, pp.73-108
- Kristin Thompson, « Sowing Through the Bough: *Tout Va Bien* as a Brechtian Film » (1979), dans *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp.110-131
- Luc Vancheri, « L'antiphilosophie de Jean-Luc Godard », *Cinergon*, n°15, *Où va le cinéma ?*, 2003, pp.105-115
- Peter Wollen, « Godard and Counter-Cinema : *Vent d'est* », dans Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, vol. II, Berkeley, University of California Press, 1985, pp.500-509

7. Autres

« JLG/ADB », bonus du DVD *Week-end* (Réédition : Gaumont Vidéo, 2010)

Mao Tse Tung, *Causeries sur la littérature et l'art*, Yen-an, mai 1942, allocution d'ouverture

Anne Wiazemsky, *Une année studieuse*, Paris, Gallimard, 2012

<http://www.imdb.fr> (consulté le mardi 22 mai 2012)